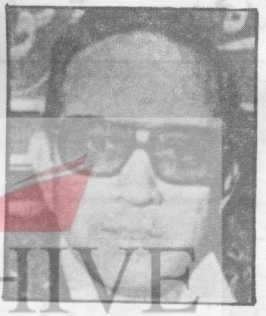
أحمد السقاف

.. الشاعر القومي

٢



د. محمد حسن عبدالله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ الأداة .. والهدف

- ماهو الشعر؟

سؤال، كثيرا ما يوجه إلى الشعراء، وكثيرا ما يتكلفون في الإجابة عليه، والجواب الحق ماثل في قصائدهم ذاتها. وافتراض أن الشاعر - أي شاعر - إنما يصدر في تصوير تجاربه الفنية عن رأي مجرد يعتنقه ويقصد قصدا إلى تحقيقه في كل قصيدة ينهض على ادعاء لا يخلو من مبالغة. عوامل كثيرة متداخله تصنع تجربة الشاعر في هذه القصيدة بالذات، وتشكل مادتها،



أحمد السقاف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتفرض محتواها، ومن ثم ينبغي أن نتعامل معها على أنها بناء مستقل، وتجربة متحررة من الآراء النظرية المجردة فإذا أصرّ النقد الأدبي على أن يبحث عن مفهوم الشعر عند الشاعر متجاوزا ما تدل عليه القصائد في ذاتها، فإن المكان الصحيح الذي نتصوره هو إشاراته في سياق قصائده أيضا، وكم يكون برهانا للصدق، ومحكا لاختبار الموهبة أن نرى كيف اتحد، أو ازدوج، أو تناقض المفهوم المعلن للشعر في القصيدة، وما تعطيه القصيدة ذاتها من دلالات.

لقد طرح أحمد السقاف مفاهيم متراكبة ـ ولا نقول متعددة ـ لماهية الشعر في قصائد مختلفة، موضوعا، متباعدة زمانا، ويمكن أن نلمس من خلالها تصوره للشعر، كما يمكن أن نختبر هذا التصور على أساس من محتوى وتشكيل القصيدة التي وشت بمعنى الشعر

عنده على سبيل التقرير.

والشعر ـ كما تصوره قصائد السقاف ـ يصدر عن انفعال مباشر، ويعبر عن حالة وجدانية يرى الشاعر أن القصيدة هي وسيلته الوحيدة للمشاركة فيها، وبهذا التعبير عن فورة نفسه يلقى الرضا عن النفس واعتدال المشاعر. أما سياق هذا الطرح لبواعث الشعر ووظيفته فقد ارتبط في المراحل المبكرة بالقصائد الغزلية، ثم حين تنوعت فنون الشعر عند السقاف ـ ظهرت لمع في القصائد القومية على اختلاف موضوعاتها. وأقدم محاولة نجدها في قصيدة «وقفة على أطلال سامراء»، وباعث التجربة قومي بالضرورة، يعبر فيه الشاعر عن ألمه وحزنه لضيعة المجد العربي، ومن ثم يلتمس العلاج بالشعر:

جرعني هذا الزمان مرا حتى حسبت اليوم منه دهرا
وخلت أن الأرض أضحت قفرا وأن من في الأرض أمسوا نثرا
فجئت أشدو من فؤادي شعرا أندب قوما كالدراري زهرا

والعلاج كما أنه بالتعبير بالشعر، هو في التماس العزاء في الشعر أيضا، فإذا كان شدوه بالشعر يوحده بأمته، فيتعزى عن إحساس المرارة بإيقاظ الأمة، فإنه يرحل إلى الماضي ـ والباعث في آثار سامراء شاهد ـ يتقوى به على خذلان الحاضر:

ذكرتُ لو أني أجيد الذكرى قصيدة للبحتري غرًّا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي «نداء قلب» ـ التي نظمت سنة ١٩٥٩ ـ يرتبط الشعر بعاطفة الحب، فهو من المحبوبة وإليها:

لك الشعر وحدك كيف الغناء لغيرك؟ لاجاد لي مطلع

وهذا المعنى مؤصل في قصيدة تسبقها بعشر سنوات كاملة، إذ يقول في قصيدة: «صلاة»:

خـلقـت لـلحـب وآهـاتـه مـا أجـل الحـب بـآه وآه
والـشعـر إن رقّ فـمن بـسمـة من شـادنٍ أو نـظرة من مهـاه

على أنه لا يستمر طويلا على هذه الوتيرة، لقد ظهرت الوظيفة القومية والاجتماعية للشعر عند السقاف في فترة مبكرة أيضا، فظهر الأساس الأخلاقي الملتزم، حيث يعبّر الشعر عن موقف ويدعو إليه صراحة، إذ يقول في قصيدة بعنوان: «في يوم الأمير»[9]

فاسمع ـ وأنت الأمر ـ من شاعر ديدنه النصح وصدق البيان
صُنْ معقل الأمجاد من هجرة قد أحوجت قومي إلى ترجمان

لقد ارتبط الشعر بالتحريض، بالدعوة إلى الفعل، وسيظل كذلك فيما أتى من قصائد السقاف بعد هذا التاريخ، في حين تتراجع قصائد الغزل بشكل واضح. فغاية ما يطرى به «أوراس» ـ جبل الجزائر رمز اندلاع الثورة التحريرية ـ أن الشاعر يقف أمامه مذهولا يستصغر الشعر في مقابل الفعل:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بـأبي أوراس كـم مـن شـاعـر لم يجد من هول ما ضحّت بيانا
أذهـل الإعـجـازُ منـه وحيَـه واللسـان الطلق لم يبق لسـانا
والبـطولات إذا مـا أعـجـزت قصّر الوصف وعانى ثم عانى[10]

ولعل هذا مايدل عليه اختياره لعنوان قصيدة آسية حزينة، قالها عقب محنة قرية «السموع» التي هاجمها العدو الصهيوني، كان العنوان شطرا من بيت في القصيدة: «بنى قومي فوا خجل القوافي»[11] وهكذا ينضاف موقع جديد، أو يتحرك الموقع القديم لدوافع الشعر، لقد أصبح «إراديا» تقريبا، مع هذا النزوع إلى الالتزام والصدور عن موقف، إنه يعترف صراحة بأنه صرف شعره عن «الكويت» وهي موطنه ومجمع عواطفه

أفدي الكويت ترابا ملؤه شممٌ وما تعشقت إلّا العزّ والشمما
صددت عنها قريضي عاتبا زمنا والقلب فيها يعاني الوجد والسقما

والسقاف يرى أن الموقف الأخلاقي للشاعر، والتزامه بأمته هو الذي يمنح شعره الخلود. ويربط إبداعه بنبض التاريخ وقدرة الاستمرار. يقول «في ذكرى الأخطل الصغير»[١٢]

يأبى النضالُ سبابَ متهم جهل النضال وودّ أن يظهر
والشعر يرفض أن يسخره ويصول في حلباته عنتر
لولاه ما سحقت أبالسة رضعت ثديّ البغي والمنكر
كم أيقظ الشعراء من أمم لولا القريض الظلم لم يثأر

ولعل تصحيحا طريفا، أو مزاوجة كما أشرنا من قبل، ما تلبث أن تظهر في المراحل المتأخرة، يمكن أن نقول إن الشاعر قد نضج أو اتسعت عاطفته الانسانية لمفهوم أكثر مرونة وتكوينا للشعر، وإن لم يفقد أي قدر من اعتزازه بموهبة الشاعر:

يموت كل تباه بالثراء ولا يموت شعر إذا أنشدته خلدا

أما التصحيح فنجده في قصيدة «في مهرجان الجزائر» ـ التي نظمت سنة ١٩٧٥، ومطلعها

القلب بالأحباب هاما والعين ترفض أن تناما
والشعر وحي ليس ألـ ـفاظا تقال ولا كلاما
يهفو إليه النابهون وينتشي منه الندامى

وأحمد السقاف ـ أخيرا ـ لم يرحب بالشعر الجديد، شعر التفعيلة، وخير قصائده تلك التي حافظت ليس على البحر الشعري وحسب، وإنما على تقاليد الشعر التراثي، من حيث جهارة الصوت، واستمداد المعجم القديم، واعتماد منطق الاستطراد، وهذه مسألة متصلة بالبناء مباشرة، ويمكن ان نرصد ـ من خلال ماقدمنا ـ كيف اتفق مفهوم الشعر في سياق قصيدة مع موضوع القصيدة ذاتها، فربما كان في هذا مفتاح الانفعال، أو استدرار الانفعال عند السقاف، كما كان الشاعر القديم يصنع حين يخرج إلى الصحراء، أو الرياض المعشبة، أو يشرب، أو يطرب، لكي يثير حالة وجدانية صالحة لإبداع قصيدة.

لقد هاجم السقاف صراحة الشعراء المتمردين على الأطر الخليلية في أوزان الشعر، هاجمهم نظماً في قصيدة «لله بغداد»، وقد نظمت سنة ١٩٧٩ وبخاصة أن الإطار الحديث يقترن بالضبابية والتغريب.

جنى على الشعر وأنغامه من ظن أن الشعر طوع العنان
يبعثر الألفاظ ممجوجة في عجمة تبحث عن ترجمان
ذو جرأة يهدم أغلى المنى فبئس ما أعطى وتبت يدان
تراثنا ياقوم بحر وما ضاق بلفظ مشرق أو معان
لا يستطيع العجز أن يهتدي إلى كنوز دونها لجتان

في هذه الأبيات كان السقاف منسجما مع نفسه، وفيا لرحلته الشعرية، مصمما على الربط بين الشعر والموقف القومي، ومن ثم بين القومية وصيانة التراث، وفي صميمه التراث الشعري.

⑤ شعر الالتحام بالجماهير

مرات كثيرة، ستصادفنا عبارة، تكررت في مقدمات أو هوامش عدد غير قليل من قصائد الشاعر أحمد السقاف، وهي أن هذه القصيدة ألقاها الشاعر في مهرجان كذا، أو

في مؤتمر، أو في قاعة... الخ. وليس السقاف ـ على أي حال ـ ينفرد بهذا، لكن الظاهرة عنده أشد وضوحا، والشعر يبدعه الشاعر معبرا عن حاجة أو دافع داخلي، غير أنه لابد أن يجد طريقه إلى الناس، وليس بمستغرب أن يضع الشاعر المبدع أشخاص المتلقين المحتملين كما يتصورهم، في اعتباره حين يفكر في وضع اللمسات الأخيرة في قصيدته، ومن ثم فليست قراءة الشاعر في المحافل إلّا إحدى الطرق لتوصيله الى مصبّه الطبيعي. ومع هذا يبقى شعر السقاف متميزا بما يخصه، وهو أن الشاعر حين يأخذ في تشكيل قصيدة فإنه يضع في اعتباره أنه سيقوم بالقائها على حشد من الناس، يستطيع أن يتصورهم، بل يطلب أن تكون لهم استجابة معينة يواجهون بها قصيدته، وهذا يعني أنه يشكل هذه القصيدة في حدود معجم لغوي وصوري ومعنوي يتجاوب وقدرات التلقي الفوري من مستمع، وليس امكانات التأمل الهادىء عند المتلقي القارىء. إننا لا نستنتج هذه السمات اللغوية والتصويرية والمعنوية أو الفكرية من افتتاحياته للقصائد التي تشير صراحة إلى المناسبة أو البلد الذي صنعت القصيدة لكي تلقى فيه، أو تضمينات السياق التي تحدد الزمان والمكان والمناسبة أيضا، فهذا أوضح من أن ينبه إليه في شعر السقاف، ولكننا نستنتجه من المكونات الأساسية للقصيدة عنده، طريقته في بنائها، في صياغة مطلعها ومقطعها، في اختيار قوافيها، وأوزانها.

لقد نظم شوقي ـ أمير الشعراء ـ قصيدته «كبار الحوادث في وادي النيل»، كي يلقيها في مؤتمر المستشرقين، وألقى حافظ ـ شاعر النيل ـ عمريته الرائعة في دار الأوبرا، التي فتحت أبوابها لاستقبال جمهور الشعر لهذه المناسبة، وهي استماع القصيدة، ولكن أيا من الشاعرين أبدع تجربته متحررة من المناسبة، فليس في قصيدة شوقي ما ينتمي إلى غير عنوانها بشكل حاسم ومحدد، وكذلك الأمر في عمرية حافظ، إنه لم يغادر سيرة عمر بن الخطاب. وليس هذا صنيع السقاف. فإذا كان المهرجان في الجزائر وجب ذكر الجزائر، وإن كان في تونس، فالقول يختلف، وإذا ألقيت القصيدة في بغداد أبرزت دور بغداد التاريخي والمنتظر، وهكذا. والحق أنه ما من عاصمة عربية ـ تقريبا ـ إلّا ونالت إعجاب السقاف وحبه واعتزازه بها، على نحو ما أوضحنا في النزعة القومية عنده، حتى التاريخ المصري القديم، الذي يجد ـ عادة أو غالبا ـ دعاة القومية المتطرفون في اعتزاز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصريين به ما يمس إيمانهم القومي، الذي يريدونه خالصا للعروبة وحدها حتى في جاهليتها الأولى، وجاهليتها الثانية، هذا التاريخ نال تحية ـ وإن تكن عابرة في إحدى قصائد السقاف:

بلاد تدل بمجد طريف وتسبي بساحاتها العامره
وتزهو بكل منيف البناء يتيه من الأعصر الغابره
أبو الهول فيها يروع الزما ن، وأهرامها عينها الساهره

.....

وعرّج على الكرنك المشرئب يطلّ على الأقصر الناضره
عجائبه تستخفّ العقول وتنقل دنياك للآخره
وإما مررت بوادي الملو ك، وزرت مقابره الساخره
فطأطىء لعلياء تلك القرو ن، وأكبر حضارتها الباهره

إن هذا السيل من صفحات التقدير لرموز الحياة العربية إضافة إيجابية بمعنى، ولكنه ترك أثرا سلبيا على مكونات القصيدة من الناحية المعنوية عند السقاف، من الحق أن الأماني القومية، وفي مقدمتها فلسطين، هي الخلاصة النهائية لكل تداعيات الفكر وأحلام اللاشعور في قصائد السقاف، ولكن المدخل «المهرجاني» دفع بكل قصيدة من هذا الصنف إلى أن تراعى المناسبة، فجاءت المطالع ذات نكهة تراثية مستحبة حينا، وتقليدية حينا آخر. ولنتأمل هذا المطلع في قصيدة عن المغرب، بعنوان: عرين العروبة:

دع الآهات أحمد والنسيبا وحيّ المغرب البلد الحبيبا

وهذا الآخر عن «دمشق»:

صمودك فخر تحدى المفاخر وإيمانك الصلب هز المشاعر

وهذا الثالث «في مهرجان صنعاء»:

قدمت فاستقبلتني بالهوى عدن والحب مذ كان ماضنّت به اليمن

سنشعر بالعبارة التقريرية، التي ستسلمنا للخطابية، وهي سمة أخرى أضفتها أو أضافتها الرابطة بين القصائد، وطريقة التفكير في توصيلها من خلال المهرجانات الأدبية. ولسنا نعتبر الخطابية خطيئة أو خطأ فنياً في الشعر، ومن الحق أن الصور المجازية هي لغة الشعر الأكثر دقة ونفاذا، ولكن: ليس بالصور وحدها يحيا الشعر، والشعر التراثي في صميمه خطابي واضح القصد والمعنى، والذين تمردوا على طبيعته من أمثال أبي تمام والمعري لم يأخذوا مكانة تليق بقيمتهم الفنية عند الجمهور العام، وعند كثير من النقاد أيضا. و«الخطابية» ـ على أي حال ـ غير «النثرية» التي نلمسها في المطالع السابقة، وبهذه النثرية يعود الفتور وعدم الرغبة في الاستمرار الذي توحي به هذه المطالع. أما الخطابية النقية فإنها تأتي قرينة الفحولة والنقاء واحتدام العاطفة وليس تصيدها:

طلع الفجر على رغم عدانا وانجلى الليل وولى عن حمانا
ومسحنا دمعة قد طفرت من مآق يبست منها زمانا
وهتفنا للبطولات التي لم تجد في غير مثوانا مكانا
نحن معناها ولما طوّفت فترة في الأرض لم ترض سوانا

هذا ما نقصده بالخطابية في أوجها، الخطابية كما عرفها الشاعر العربي القديم، خطابية تصنع الانفعال، وتوجهه، وهي تختلف عن التقريرية التي تشعر بالانفصال عن التجربة، وتعجز عن استنهاض الانفعال، من حيث هي خاصية نثرية أصلا. والمطلع السابق في قصيدة أوراس، يثير ذوقا تراثيا بخطابيته التي عرفنا، والأذواق العصرية أو المعاصرة تتقبله، لأنه ملتحم بجسم القصيدة، ولأنه لم يشتت المشاعر، وإنما اقتحمها، بعكس هذا المطلع، الذي يبدأ بالغزل، ويمضي إلى «حسن التخلص» من المقدمة

الغزلية إلى المديح ـ وإن يكن مديحا لقطر وليس لشخص ـ على نحو ما كان الشاعر يفعل منذ ألف عام أو تزيد:

بغداد ناداني أمان أمان وشاقني دجلة والشاطئان
وهاجني الكرخ وياطالما أتعبني بالظالمات الحسان
من كل غيداء كبدر الدجى ووصفها يعجز عنه البيان
أنفاسها المسك وما من شذا إلاّ تلاشى عنده في ثوان
كرخية الأعطاف فتانة يغار منها الورد والأقحوان
صادت فؤداي عند فجر الصبا واستلبت حبي قبل الأوان
وأعرضت ترفل في باذخ من شرف ضخم وعز وشان
تنمى إلى قوم زكا أصلهم وذكرهم سار به الخافقان

الغنائية الواضحة في استهلال طيب، يفجر الانفعال ويوجهه، إنه حنين إلى الطبيعة، تقحم فيه الإشارة إلى حسان الكرخ.وحسن التخلص الذي يتجلى في انتقال من الغزل إلى المدح، أو الحماسة والفخر إن شئت ـ نجده في البيتين الأخيرين مما اقتبسنا من القصيدة، وهذا النموذج تقريب لفكرة البناء في قصائد السقاف، أو في نسبة عالية منها، هي على وجه التحديد قصائده القومية التي تعتمد منطق الاستطراد، فينسجم مع السياق النفسي على نحو مانجد في مرثيته للأخطل الصغير، وهي قصيدة جيدة، ولكنها تتجاور في مقاطع لاتلتحم بقوة الباعث الموحد كما ينبغي أن يكون البناء الشعري الخاضع لانفعال واحد مسيطر، فبعد إشادته بلبنان، يبدأ مقطع جديد منفصل عن هذه الاشادة، يتحدث فيه عن الأخطل الصغير بشكل مباشر:

يفنى الوجود وذكر شاعرنا مسك يضوع وخالص العنبر

ولكن للسقاف قصائد ذات طابع قصصي، لو كان بها من مأخذ فإنه سيكون في غير ما أشرنا إليه من تخلخل التماسك المنبعث عن لحظة انبثاق تنداح في شعور موحد، أو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسيطر. مثل: «أعد الحقيبة»[١٣] التي تبدأ من بداية محددة، وتنتهي إلى غاية مرسومة، مثل قصيدة «اللقاء العظيم»، وإن تكن البداية غير محددة الملامح أو شائعة الانتماء ولا تتحدد إلّا بعد أن يتعمق مجرى القصة الغرامية في المرحلة الثانية من القصيدة.

ومن الظلم أن نزعم ـ على أي حال ـ خلو شعر السقاف من التصوير، وإذا كان الكثير من صوره مستمد من التراث الشعري والتقاليد التعبيرية العربية فإن هذا ليس عيبا على إطلاقه، والمهم هو الاستخدام في السياق الخاص، كما أننا نؤكد وجود صور إبداعية أصيلة تؤكد صدق الشاعرية في موهبة السقاف. وهذه بعض الصور الفريدة، المنتشرة على مساحة زمنية واسعة:

من قصيدة «في مهرجان صنعاء» يتحدث عن الميراث البطولي لآل المهلب في منطقة الخليج، التي يدعوها سواحل المجد، ثم يأتي هذا البيت النادر في استعارته الجديدة:

تعلق النقـع في أجوائهـا قلقـا يضمّ مـا خلّف المـاضي ويحتضن

فانظر لهذا النقع المتخلف عن معارك الماضي الباسلة، لا يزال يحمل عبقها، معلقا في الجو فالمعركة لا تزال محتدمة، ولا يزال كل ما أثارها قديما ماثلا إلى اليوم. وفي موقف الحزن من خذلان العرب بعد حرب أكتوبر وضياع ثمار النصر بفرقتهم، يعبّر عن هذا الانقلاب على النفس بأقسى تصور، إذ يجعل دماء الشهداء خضابا في يد الأحياء، فتأمل هذا الموقع لهؤلاء الأحياء بعد شهدائهم الذين جادوا بدمائهم:

دم الضحـايا خضـاب في أكفكمو ياقوم نـاموا فيـا طوبى لمن رقـدا

إن الدعوة إلى النوم تتصل بالدعوة إلى الموت، بل الحسد لمن مات فاستراح من مشهد يعصف بالنفس، بتحول دم الشهيد إلى خضاب، فرقدة الموت هي الأمل الباقي.

وفي رثاء عبدالناصر، من قصيدة «النسر» يأتي هذا المطلع المتحدي لنغمة الرثاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعلنة للشحوب والنضوب:

أنت باق ولم تزل في الوجودِ في قلوبٍ وفي عيونٍ سودِ
الجماهير نورها أنت في الليل وإلهامها إلى المنشود

ثم تأتي هذه الصورة الجديدة في شكل تشبيه، تتبعه استعارة هي امتداد حي مؤثر متأثر بعلاقات التشبيه:

حبها حب عابد قدّم النفس وأهدى العنان للمعبود

فتأمل ظلال الصورة وبواعثها من الرابطة بين الجواد والفارس، والجواد صفة إنسانية وخاصية فروسية، والجواد العربي متميز في الوجدان والتاريخ، وكل هذا تضمره وتنطوي عليه الاستعارة في: أهدى العنان للمعبود. على أنه في هذه القصيدة يقدم تشخيصا يبلغ حد المحال، لكنه مثير قوي في إبراز الدور الإنساني والعالمي لقيادة عبدالناصر:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسرى الرعب في الكواكب حتى غرقت في تخبط وشرود
مالهذا العنيد كيف تحدى كل صعب، وما مدى ذا العنيد؟
لا تخافي كواكب الكون فالنسر يعاني من قلبه المكدود

هذه الصورة الزاهية الألوان جاء بعدها مباشرة صورة أخرى، في قوله:

وهوى النسر والكواكب تبكيه ودوّى نعيه في الوجود

ومهما يكن من أمر، فإن الصور الجديدة في شعر السقاف، يمكن أن تجد مرتكزا أرحب في صوره التراثية، وسواء اكتسبت ثوبا جديدا، أو ظلت في إطارها القديم، فقد

بقي لها شفيع من أنها تعبر عن غاية تنسجم معها أشد الانسجام، هو الدعوة القومية، والغناء للعروبة... بلغتها وموروثها.

● الهوامش

(٨) «وقفة على أطلال سامراء» نشرت بمجلة هذا الأسبوع سنة ١٩٦٤، ولكن الشاعر كتب بخط يده تاريخ نظمها (١٩٤١) كما شطب كلمة «أطلال»، ووضع في مكانها «آثار».

(٩) نشرت في مجلة البعثة - ابريل ١٩٥٢، فهي تهنئة للمرحوم الشيخ عبدالله السالم الصباح في عيد إمارته (٢٥ فبراير).

(١٠) قبلة إلى جبال أوراس - مجلة العربي - مايو ١٩٦٢.

(١١) نشرت في مجلة العربي - فبراير ١٩٦٧.

(١٢) نشرت في مجلة العربي - فبراير ١٩٧٠.

(١٣) نشرت هذه القصيدة في أضواء الكويت ١٧/٥/١٩٦٥ وإن أشارت النسخة الخطية إلى أنه نظمها سنة ١٩٦٠.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الصورة الشعرية عند السيّاب

ARCHIVE

قيس كاظم الجنابي

(١)

ان دراسة الصورة الشعرية لدى شاعر معاصر جرت مياه التجديد في عروق انفاسه والفاظه تخضع لمقاييس المتابعة الحديثة في كشف بواعثها للافصاح عن عناصرها وطبيعة تشكيل عباراتها وانسياب لغتها وتركيب الفاظها، فشاعر مثل بدر شاكر السياب ليس من اليسير دراسته خارج اطار حالات التأثر والتأثير، وخارج اسلوب الدراسة الحديثة للصورة التي لا يمكن فرزها بعيداً عن مكوناتها الاساسية، وبعيداً عن حيثيات جذوره التاريخية واصوله التراثية من غير أن ننسى دور التراث الشعبي والادب العربي

ومؤثرات الثقافتين الاوربية والشرقية في بلورة المفردة الشعرية وبناء القصيدة بكل ما تعنيه عملية البناء الفني من نهوض شعري من ناحيتي المحتوى والشكل، وبهذا غدت قصيدته تعبيراً عن مرحلة مهمة خضع لها الشعر العربي الحديث فطفقت تنمو في ظلال احيائها الدافئة الندية، والصورة الشعرية كما يقول: سي ـ دي لويس «في ابسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن ان تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم الينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل الى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية[1]» أي أن للصورة مقوماتها من حيث الوصف والتشبيه والمجاز سواء حدث هذا في البيت الشعري او في الجملة او في القصيدة من دون ان تتخلى القصيدة عن وحدتها العضوية وترابط اجوائها وتماسك اجزائها وانسجامها بعضها مع البعض الآخر ضمن سياق شعري يتدفق بالحيوية وينهل من العاطفة بحيث لا تغدو الصورة هدفاً أثيراً لدى الشاعر خارج موثبات البناء الأخرى، أي «أن الصورة (الشعرية) انتقائية جداً، وما من شك في أن اختيارها تقرّره الخصال الشخصية، وهو عميق الجذور في التجربة المحسوسة»[2]، لأن الفن بطبيعته محاكاة وانتقاء وتشخيص لبؤرة متميزة من التفاعل الحي والخلق المبدع مع جوانب الحياة المتعددة، وعندما يغدو المقصود هو الشعر فإن لعالمه السحري المتوج بالحس والانفعال خصوصيته في تجسيد اللغة وتجانسها عبر قبضة متوردة من الخيال المفعم بالتأمل والمتعمق نحو الجذور في التواصل للانعطاف بحركة التعبير الادبي الى مواقع متقدمة في الكشف عن العواطف والانفعالات وفرز المعاناة الانسانية بكل ابعادها الخلاقة والمتوهجة بالثراء وهذا ما يمكن ملاحظته على قول السياب في قصيدة (صياح البط البري):

وعند الضحى وانسكاب السماء
على الطِّين والعشبة اليابسة
يشق الينا غصون الهواء (١/ ١٧٤)

فقوله «انسكاب السماء» الذي يعني به سقوط المطر او نزول الغيث، انسياق واضح خلف فكرة الانتقاء، انتقاء اللفظة وسبكها في جملة حية تعكس صورة أخاذة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومثيرة تكسب انحياز القارىء الى جانبها، فلو كانت لفظة «انسكاب» كأي لفظة اخرى دأب الناس على استعمالها في تعاملهم اليومي مثلا، لفقدت العبارة رونقها وتناسقها وجمالها الذي حرص الشاعر على توظيفه لخلق كائن شعري ينمو، ثم يستمر توافقه الشكلي في الانسياب مع الفكرة المطلوبة التي لا تشكل هماً وحيداً يطرحه الشاعر وقت يشاء، وبهذا جاءت مقدمة موفقة لصورة آتية ولاحقة بها في قوله «يشق الينا غصون الهواء» فالانسياب للماء والهواء له أدواته، لكنه لا يمتلك الغصون او الافنان التي تتلوى سيقان اشجارها الوارفة الظلال، لكنه جسده بادراك حسي متفوق منح القصيدة خصوصيتها وتوقدها، بذلك ارتفع عن مستوى الاستعارة والمجاز والكتابة والتورية التي بحثها علماء البلاغة ونقاد الشعر الاقدمين عندما ناقشوا قضية المأثور المعروف «عضنا الدهر بنابه ليت ما حلَّ بنا حلَّ به».

ان السمو بالمفردة عن موضعها ووصف المحسوس باللامحسوس والصوت باللمس او بالشم، وتشبيه الهواء بالشجر جاء انتقاله ذكية من موقع الى آخر ارتفع بمستوى العبارة الى مرفأ الصورة الشعرية الجميلة والانيقة وابعدها عن الاسفاف وعن الفجاجة ذلك «ان الصورة الشعرية لا تخضع لاندفاع داخلي، وليست صدى للماضي، بل على العكس: فمن خلال توهج الصورة يتردد الماضي البعيد بالاصداء، وانتهائها»[٣]، وهذا ما فعله بدر شاكر السياب في كونه لم يلتزم بجزئيات القصيدة التقليدية ، وانما انطلق مجدداً ومجتهداً في خلق القصيدة بحيث استطاع ان يستحوذ على خصوصيته شاعراً لم يتخل عن موروثه او يتنكر له، فكان مفتوناً بشعر أبي تمام والمتنبي وغيرهما من اعمدة الشعر العربي، لكنه لم يقنع بالقليل، ولم يرتض زاد المسافر متاعاً له الذي لا يغنيه عن شيء سوى المسغبة أو الموت جوعاً، ولهذا اختط لنفسه سبيلاً ثرياً في الابداع فكانت قصائده تتحمل عبق الحياة المتجددة ورونق الانجازات الحضارية وبهاء الثقافة الحديثة التي تتغذى من ينابيع المأثور العربي والمورث الانساني ففي قصيدة (من رؤيا فوكاي) يقول:

أهمّ بالرحيل في «غرناطة» الغجر؟
فاخضرت الرياح، والغديرُ، والقمر؟

ام سمِّر المسيح بالصليب فانتصرْ؟
وانبتت دماؤه الورد في الصخر؟ (١/٣٥٧)

يقتفي هنا خطى (لوركا) في تعلقه بالغجر وبغرناطة ، المدينة التي تعيش غربتها الحضارية وتحمل معها آثار العرب الراحلين فيقول «اخضرت الرياح» في محاولة حسية في اسباغ صفة اللون على الرياح والماء والضوء فتواشجت الحواس مع مكونات الطبيعة وتمازجت بها لتنتج صورة متوردة تتلون اينما حلت، واينما وطئت من أرض، فلون الورد الحزين عندما تكتسي به الصخور يصبح دماً والماء يتفجر بالعناء وبالمرارة، لكن هذا لم يحدث بملكة الشاعر فحسب، وانما حدث بفعل روافد اخرى أثيرة لديه استقاها من الشعر العالمي حيث يقف (لوركا) على قائمة هذا الامتزاج والاغواء فتتفجر القصيدة تحت ظلال تجارب عديدة دأب السياب على الاقتداء بها من غير ان يفقد خصوصيته واسلوبه الذي عرف به، وترعرع بين جوانحه، لانه ترجم قصيدة الشاعر الاسباني (فدريكو غارسيالوركا) التي بعنوان (اغنية غجرية) في كتاب (قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث)، فلابد أن يكون قد استقى بعض صورها كما ذكر في هامش القصيدة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خضراء . . .
خضراء . . .
أريك خضراء، فالرياح
خضر، وخضر هي الغصون
ثم يقول:
خضراء، خضراء، اريك خضراء
وبينما القمر،
قمر الغجر،
يلعب ضوءه اللألاء،(٤)

يجنح في بداية قصيدة (المخبر) الى الافصاح عن مكوناته، يكيل التهم الى نفسه، مشيراً باصبع الاتهام الى القوى التي كانت تضطهده ، وذلك عبر ادانة المخبر، وتوبته

التي يستخدمها وفي ذهنه هدف واضح لاجتثاث الادران من جسد المجتمع وابعادها عن محور التفاعل الانساني النزيه:

أنا ما تشاء: أنا الحقير
صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدّم والضمير
للظالمين: أنا الغراب
يقتات من جثث الفراخ. أنا الدمار، أنا الخراب!

فصورة الغراب التي أدانها الانسان ووصفه بالشؤم وبالتطير، لأنه كان الشاهد الوحيد لأول جريمة انسانية في الخليقة، فوجدت سبيلها الى المخبر فجاءت تعبيراً عن انفعال الشاعر بموقف سيىء افقده توازنه أدَّت الى ادانته بكثافة بعيدة عن الانحياز لم تفقد سلامة المضمون وتجانسه مع الغاية التي وظف الشاعر قصيدته من اجلها، لكنها ولدت ثغرة من تركيب عناصر الصورة كما هي الحال في قصيدة (الاسلحة والاطفال):

لمن الرصاص؟
لأطفال كوريَّة البائسين،
وعمال مرسيليا الجائعين،
وأبناء بغداد والآخرين
واذا ما أرادوا الخلاص
حديد
رصاص رصاص رصاص! (١/ ٥٧١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن نسيج هذه القصيدة، وطبيعة تصوير ابعادها جاء عفوياً خالياً من الاهتمام المطلوب لبناء الصورة الشعرية بحيث تنساب الجمل والكلمات لتشكل سيولة لونية واضحة يعتمدها في خلق الصورة في اكثر الاحيان، لأن احساس السياب باللون وبالصوت له خصوصيته وهذا ما تفتقر اليه بداياته التي جنح فيها نحو البناء التقليدي ويشمل هذا القصائد ذات البناء الحديث اذ بقيت صورها عادية وغير متقنة النسج والتصوير ، وهذا ما يلاحظ على قصيدة (اغنية الراعي) في بنائها التقليدي وقافيتها

الثقيلة وصورها العادية:

ومن أثواب قطعانك يا ريحانة العمر
نحوك شراع زورقنا ونطوي لجة العمر
نغني الموج اغنية الرعاة على الربى الخضر
لقيثار روى انغامه عن ربّة الشعر! (١٥٣/٢)

ان اللون الاخضر هنا جاء عادياً ومستعاراً من الطبيعة، من الخضرة والنبات، ولم يأت كما طرحه في قصيدة (من رؤيا فوكاي) ناهيك عن لفظة (العمر) التي جاءت مكررة وغير متوافقة في البيتين، وانما هي منسجمة مع اطار الجناس اللفظي البلاغي الذي قرأناه لدى ابي تمام والمتنبي ومن عاصرهما او سبقهما او تلاهما، وبهذا امكن الاشارة الى ان الصورة الشعرية لدى بدر تطورت وفق خط بياني متصاعد طفق ينمو ويكبر مع انسياب تطور ادوات الشاعر، ومع غنى ثقافته، ففي مراحله الأولى كان للرومانسية وللشعر المهجري أثرهما الواضح على قصائده، ثم توالت مراحل تطوره تباعا حتى صار للاسطورة حضورها الفاعل في شعره، كما أضافت اوجاعه وهمومه الانسانية في مصارعة الداء العضال الى ذلك نكهة ذاتية عبرت عن مأساة الانسان ومحنته في مكابدة قوى الظلام والشر، فليس السلطة وحدها كانت تلاحقه وكان يصارعها، وانما كان للعجز وقلة الحيلة في مواجهة النهاية المحتومة يدٌ في هذا.

بدأت الرومانسية تغزو الشعر العربي على يد (الياس أبي شبكة. ايليا ابي ماضي، جبران خليل جبران، ابي القاسم الشابي، . . .)، ثم خطت وشمها على شعر الرواد، والسياب واحد منهم فقارىء شعره في مراحله الأولى يجد عبارات تدلل على هذا التأثر حيث «الامواج»، و «ربة الشعر»، و «الشراع»، و «الزورق»، انها كلمات اكثر الرومانسيون استعمالها فسرت في شعرهم كسريان النار في الهشيم، ويبدو أن السياب وجيله استفادوا منها انسجاماً مع سُنَّة التطور والتواصل في توظيفها ومتابعتها وترصيع قصائدهم بها.

(٢)

لابدّ للشاعر في رسمه للصورة الشعرية من تجسيد الادراك الحسي بطبيعة الاشياء، في وضع حيثيات معينة يستقي منها مفرداته ومشاعره، ويستنير بشواهدها في تجسيد احساسه بمن حوله ذلك «ان الطابع الاعم للصورة هو كونها مرئية»، ولا يعني هذا أن لحاسة البصر وحدها هذه الفاعلية، بل «ان الصورة يمكن ان تستقي من الحواس الاخرى اكثر من استقائها من النظر»[٥]. لأن منح القصيدة حسها الخاص بها يجعلها اكثر عمقاً وأشد تعبيراً عن حالات غامضة «يتعذر التعبير عنها بصورة مباشرة او لاداء الخصوصية الفعلية لما يحسه الشاعر وذلك من خلال التشبيه والطباق»[٦]. والدافع وراءايثار الحس لا ينفصل عن اهميته في منح الصورة تميزها وتفاعلها مع معطيات الطبيعة ومشاعر الانسان، لأن «أول ما يتعلق بخلق الصورة هو الاحساس الذي يجسدها ويمنحها طرازها الخاص بها، ويجعل منها علامة مميزة تمنح القصيدة، والشاعر معاً خصوصية معينة»[٧].

عرف السياب بتوقد حسه، وسمو ذوقه الشعري، وتماسه بموثبات الحياة بما يحيط بها من مؤثرات، فاللون ودقة تشخيص بدر في مراقبة الاشياء خضعت لنشأته الريفية لما اسبغته القرية من الوان خضراء وشفافة تحركها الرياح وتغمرها المياه وينشر القمر لآلىء ضوئه عليها، وتتغلغل خيوط اشعة الشمس بين طياتها، وهي الوان لا تخرج عن تشكيل وتركيب اللون الجنوبي بما فيها من أهوار وغابات نخيل وشمس دافئة ورياح لاهبة، فقصيدة (أنشودة المطر) تتفيأ في ظلال النخيل الباسق وترتوي من بويب وترنو الى نهر العذارى الذي ينهل مياهه من شط العرب، ويستكين على ضفاف الخليج العربي الآسر بالمحار وبالاضواء، تحيطه الصحراء وتتفجر منه ينابيع النفط، حتى الزمن صار له مدلوله الحسي حينما كان يتمطى ويتثاءب!

تثاءب المساء والغيوم ما تزالْ
تسحُّ ما تسحّ من دموعها الثقال (١/٤٧٥)

أما عينا الفتاة التي يرنو اليها ويتوق الى لقائها فان لونهما ينبع من صور حية تفجرها

الطبيعة ويرعاها النخيل، وينأى عنها القمر. ان الصورة التي تنساب تظل رهينة طفولة ترعرعت في جنوب العراق:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شُرفَتان راح ينأى عنهما القمر (١/٤٧٤)

ولأن هذه الحسية ليست خاضعة الى ادراك او وعي بالحواس وما تسبغه من تأثير، فان الخيال يرفدها بحيوية فاعلة في خلق صورة تتدفق بالحياة وتنهل من مظاهر الطبيعة ومؤثراتها المتعددة، فالسياب يرى «ان لابدّ للشعر من خيال يجوب الآفاق ويستلهم الصورة الحسية او المرئية ويطوف عوالم النفس الانسانية لكي يعطي الشعر لوناً جديداً»[٨]. ذلك ان «السياب ذو مزاج حسي حاد»[٩]. فالصوت يأخذ سبيله اليه والصور التي يبثها في قصائده كثيراً ما تحتوي على الفاظ وعبارات لها وقع صوتي مؤثر مثل: (كركرة، هسهسة، غمغمة) اذ يقول في قصيدة (الاسلحة والاطفال):

سرت عبر حقل من السنبل
وهسهسة الخبز في يوم عيد،
وغمغمة الأم باسم الوليد
تناغيه في يومه الاول (١/٥٦٣)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان للهسهسة تأثيرها الصوتي، لاقترانها هنا بالخبز وبالطعام لما يعنيه ذلك من دلالات ومكابدات ومعاناة عاشها الانسان في ظل العوز والفقر وإبان سنوات القهر والاضطهاد. اما الغمغمة فانها ضمن اطارها الذي صاغه تمتلك خصوصيتها الحسية حتى ان المناغاة التي أردفها بها جاءت متناغمة موسيقياً ومتجانسة صورياً مع جو القصيدة العام وذلك «باستعمال الصور الحسية والصفات الحسية المترفة المتتالية مثل:

«امنيات دغدغت حسي باغماء طروب» (١/ص ظ)

وفي قصيدة (تموزجيكور) يقول الشاعر مجسداً صوت اهتزاز سعف النخيل واصفاً إياه بالوسوسة:

والنخل يوسوس اسراري.

ثم يقول:

هيهات. أتولد جيكور

الا من خضة ميلادي؟

هيهات . أينبثق النورُ

ودمائي تظلم في الوادي؟

أيسقسق فيها عصفور (١/ ٤١٢)

فالدماء تظلم في الوادي، اي ان لونها القاني يغدو غامضاً حتى يصبح مظلماً يرتدي لونه المعتم، اما صوت العصفور فانه ينبثق مسقسقاً ليتوغل بين اجواء الطبيعة، وقد عزا محمد الجزائري الدفق اللوني في شعر بدر شاكر السياب الى تأثره بالبصرة وبغابات نخيلها حيث قال «لم يكن عجباً، ولا موضوع اندهاش ان يصطاد الشاعر احلى صوره الملونة بتلقائية وبمقدرة وتمكن فريدين، فهو ابن البصرة، الخصب والانهار وغابات النخيل، والاشرعة والنوارس وعثوق الرطب، كل الألوان الحارة التي تمتد من عمق غابات النخيل إلى الصحراء، ثم إلى البحر والملح، والترحال، عالم الثغر بكل ما فيه من ابتسامات وخجل وريفية وبساطة، وبكل ما فيه من حركة دؤوب: سفائن، سكك ونفط.. غمرت ذهن السياب بالالوان بحرارتها الصيفية العارية، وبدفئها وتوهجها، وبحزنها الشتائي العميق أيضا.»[٥٦] ويمكن ملاحظة ذلك في جل قصائده التي شكلت فيها القرية (جيكور) والاجواء الجنوبية الاليفة الى قلبه محوراً متوردا بالحب والنقاء، انه يتفجر حنيناً وحباً وألقاً يرتوي من ينابيع الحياة، ومن انسياب معطيات الطبيعة الحي في اوصال جسده وفي تراكيب لغته التي تطورت ونمت ضمن طموح متزامن مع رحلته الحياتية الخصبة المطرزة بالعناء حيث طاف ارجاء العالم ورأى بأم عينيه كل جماله وحسنه، لكنها رحلة لم تتنصل عن الجذور، وعن الكينونة فقط تألقت جيكور وتوهجت معها لتغدو حلماً ندياً وتوقاً حميماً الى عناق النخيل لأنها الوجود المصغر الذي يشفيه من دائه الوبيل ويخلصه من غربته الذاتية وحصاره الداخلي الذي يرهقه فيرديه طريح الفراش، ففي قصيدة (جيكور أمي) يقول:

ولا وصلتك يا (اقبال) في ليلة رعد وصياح وقتام،

حاملاً فانوس الخفاق يمتد الظلال
منه او تقصره اذ يرعش في ذاك السكون، (١/ ٦٥٨)

أما قصيدة (ام كلثوم والذكرى) فان الصوت يغدو فيها ذا سيولة صوتية تعتمد على حاسة السمع والذي يتكثف ويغوص الى الاعماق نحو مشاعر السياب، لان ادراكه يتجسم من الصوت الى مادة لدنة كالشرب عبر الفعل المضارع (أشرب) الذي وظفه الشاعر زمنياً ونفسياً ومادياً بدل الفعل (أسمعُ) في قوله:

وأشرب صوتها . . . فيغوص من روحي الى القاع
ويشعل بين اضلاعي
غناءً من لسان النار، يهتف «سوف أنساها
وأنسى نكبتي بجفائها وتذوب أوجاعي». (١/ ٦٦٤)

ويصبح للصحراء كركرة الطفل الذي يبعث حنينه العفوي الى الحياة وهو في هذه الاستعارة الصورية يستعير صوت الرياح التي تصارع عناد الصخور من الطفل وصوته الاليف الضاحك في قصيدة (ليلى):

وتكركر الصحراء من ماء وراء فم الصخور (١/ ٧٢٣)

كذلك الحال مع جملة «يغمغم الدم» في قصيدة (في السوق القديم) وعبارة «قهقهت الظلمة» في قصيدة (أساطير)، وجملة «يولول في الحاكي» في قصيدة (أغنية قديمة) و «سقسقات» و «هسهسة الرثاء» في قصيدة (منزل الاقنان)، و «يوشوش» في قصيدة (حقار القبور)، و «يوسوس» في قصيدة (قرار عام ١٩٥٣). هذا الى جانب ادراك السياب للتشكيل اللوني الذي ظل عميقاً ومتفاعلاً في جلّ قصائده، اذ بدا في مراحله الاخيرة متورداً وموغلاً في الرمز والتصوير حقاً، كما فعل في مجموعاته الشعرية (المعبد الغريق، منزل الاقنان، انشودة المطر، شناشيل ابنة الحلبي) حيث تتدفق الصور الحسية عبر الوان الطبيعة وانطلقت بصور متطورة استحوذت القرية على حصة الاسد فيها. لكن مجموعة (شناشيل ابنة الحلبي) تفردت في طغيان الصوت الذاتي الذي تبعثه معاناة الشاعر من الداء العضال والوجع المرّ الذي يداهمه كل لحظة ويحاصره

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

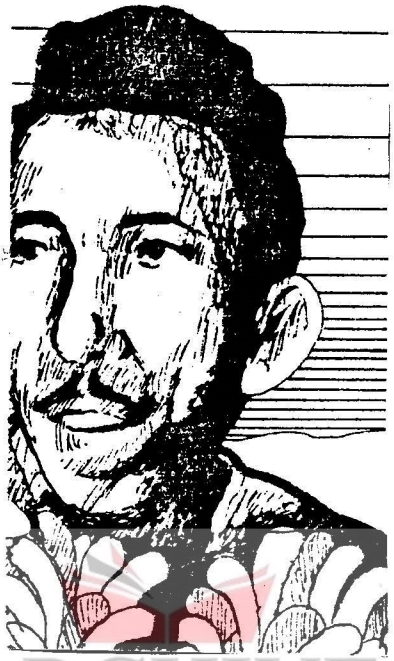
كل حين اذ يصبح للقرية طعمها الخاص المتدفق من حاسة الذوق في قصيدة (جيكور والمدينة):

جيكور، ياجيكور: خلٌّ وماء (١/٤٢٦)

وفي قصيدة (المسيح بعد الصلب) يغدو للاشياء لونها الاخضر الذي تضفيه القرية على مكابدات الانسان الذاتية التي تتوحد مع اوجاع الشاعر حتى تتشكل كاللوحة الفنية بدقة تكشف عن عمق ذوق الشاعر وتفاعله مع حياته وواقعه:

حينما يُزهر التوت والبرتقال،
حين تمتدُّ «جيكور» حتى حدود الخيال،
حين تخضرُّ عشباً يغني شذاها
«الشموس التي انصعتها سناها،
حين يخضرُّ حتى دجاها،

ان اللون الاخضر هنا يسود اجواء القصيدة ومفرداتها حتى الدجى له تواصله مع النخيل وأفياء الغابات الخضراء التي يرفدها الغروب بالسحر والجلال والنشوة والشجى ذلك لأن «لوحات السياب ذات طابع حسي تصويري عاطفي تتعلق فيها خطوط الصورة مع هواجس النفس وتتكامل جزئياتها في ايقاع منسجم لولا ما يخالطها من حشو واضافات غنائية مباشرة»[١١]. لكني أرى في غنائية بدر انتماء حقيقياً للشعر العربي عبر مراحل تطوره التأريخية العديدة، لأنه وليد البيئة التي أثمرت في أرض خصبة توفرت لها ظروف التجانس والارتواء، وان تعرضت لعواصف عاتية وصراعات عديدة، وان شقت طريقها بنجاح حتى أينعت وتلاقحت مع الحياة بروح متجددة، ففي صور قصائده الأولى خضعت عناصر الصورة لمؤثرات تراثية ثم توغلت متفاعلة نحو التجديد والتطور في قصائده اللاحقة مما يبرز وجود نوع من المفارقة بين المراحل الأولى والمراحل الاخيرة، وبهذا نستطيع تلمس مدى الادراك الحسي الذي صاحب رحلة السياب الشعرية في كونه لم يسر على وتيرة واحدة، وانما تطور مع تطوره الشعري وتطور بناء الصورة ففي مجموعته (أزهار وأساطير) وبالذات قصيدة (أقداح واحلام) يطرح فكرة



الظلام عبر هاجس الموت الذي كان يلاحقه منذ حقب متقدمة من حياته:

الى أن يموت الشعاع الاخير

على الشرق، والحب، والامنيات (١/١٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اما قصيدته (الباب تقرعه الرياح) فانها تنهل من أطار تبلور التجربة الشعرية لدى السياب، فقد شكلت قصائده الاخيرة انعطافاً نديأً في حركة الشعر العربي والتي تنضوي تحت لواء شعره بشكل عام والذي استطاع الشاعر عبره ان يخلق لنفسه حضوره الذي لم ينطفيء او يفتر فكلما مضى زمن ما على رحليه برزت قضايا وابعاد جديدة يكتشفها القراء والنقاد، ويبدأون في بحثها واثارتها، فهو يستفيد من المفردة الشعبية ضمن اطارها العام ومحيطها الذي طرحت فيه، ثم يفصحها ويحيكها بنسج أدبي به فن الصياغة وبراعة السبك فتتجانس نحو القصيدة لتكون ومضة عبقة بعبير الحياة ومكوناتها وواقعها الذي لا يفتر او يذوب في لجة الانجازات الحديثة والثقافة

المتراكمة التي استحوذت على لب بدر وبدأت تدفعه مع تيار الحضارة الجارف يكل تألقه، ولأنه ابن البيئة البار، فلا يستطيع التخلي عن خصوصيته وهواجسه وحواسه الامينة الى ما يحيط به في رفد الحياة والحركة الشعرية بالنمو:

هي روحُ أمي هزها الحبُّ العميق،
حبّ الامومة فهي تبكي:
«آه ياولدي البعيد عن الديار!
ويلاه! كيف تعود وحدك، لادليل ولا رفيق؟» (١/٦١٦)

ثمة حس شعبي لدن يتسرب من بين ثنايا أبياته ليعبر عن مشاعر السياب واحاسيسه، انه حس الانسان المنتمي إلى واقعه وحياته حيث صار للادراك الحسي أكثر من نافذة لاتخضع للحواس الخمس التي يتأجج بها التفاعل مع مكونات الطبيعة، فاللون الذي تفجره العين ليس وحده يقف مع حاسة الذوق، اوحاسة السمع أو اللمس أو الشم، إنها تتواشج معاً في سبيل اغناء تجربة الشاعر وتتجذر من أجل أداء وظيفة تلك الحواس بما يتناسب وخصوصية الشاعر التي تتسامىٰ فتنزلق مع انسياب صورته الشعرية التي تكبر مثل الطفل مع سنة التطور لتدخل دائرة الاستقطاب والحلم عبر عبارات تتدفق بالوعي الحسي المعبر عن حيثيات الحياة الشعبية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣)

إذا كانت الصورة الشعرية تقترن بالادراك الحسي وبتأثير الحواس البشرية على صياغة تشكيلها اللوني والصوتي، فإنها تقترن أيضاً بالعاطفة التي تعبر عن انفعال الشاعر بموقف معين سواء أكان مرتبطاً بالتجربة الذاتية له أم كان ممتزجاً بمواقف انسانية أو قومية تعكس مشاعر أو تطرح موضوعاً اجتماعياً بشكل يفصح عن طبيعة الدوافع الشعورية أو اللاشعورية التي تقف وراء عناصر بناء الصورة، ولهذا فإن موثباتها الظاهرة على السطح لاتقف وحيدة في رفد عطاء الشاعر بقدر كونها تتواشج مع أحاسيس تنبع من دواخل المبدع لتقوده نحو مرفأ الصياغة والتعبير الفذ ، وهو تعبير يكشف عن انفعال جلي بالمواقف والاحداث لأن «الدوافع ـ أي اتجاهها وقوتها وكيفية

تأثير بعضها في البعض الآخر ـ هي العناصر الجوهرية الاساسية في كل تجربة. وكل ما في سائر التجربة من عناصر سواء كانت فكرية أو انفعالية انما يظهر نتيجة لنشاط هذه الدوافع»[١٢]. لكون موضوع القصيدة ذا صلة مباشرة بتلك الدوافع ومدى مساهمتها في الانسجام معها بشكل متفاوت قد يفرز حماساً مستفيضاً في طرح الفكرة المطلوبة، أو مناسباً لها في محتواها وشكلها، أو يقصّر عن سبر أغوارها فتبدو هامدة خالية من انسياب الحياة وتدفق المشاعر لأن «القصيدة يجب أن يكون لها موضوع موحد يدرك بشكل عاطفي ويتطور بشكل عاطفي»[١٣]. فالمتتبع لشعر السياب عليه أن يتلمس سبيله إلى قصائده عبر انثيال العواطف الجياشة التي خضعت لتجربته المريرة ـ الذاتية والموضوعية ـ فالمرأة بكل تشعباتها وصلاتها الحميمة بشاعر مرهف الحس ذي مزاج حاد يتفجر بين لحظة وأخرى كالبركان شعراً وانفعالاً ظلت في اطارها العام تعبيراً عن ما صاحب حياة بدر وما أفرزته معاناته الانسانية من أفكار وتجارب، فلا بدّ والحالة هذه من متابعة تأثير حدة المزاج على شعره، ففي قصيدة (أحبيني) يعكس صلته بزوجته ويتفجر عاطفة ومكابدة معها بعد أن دأب الداء يهز كيانه الغض ويرهقه بالالم حتى أنه بات ينظر الى زوجته (إقبال) في تخفيف عبء الأوجاع عنه على أنه مجرد إشفاق، وليس حبًّا أو وفاءً وذوباناً في جسده، أو تعبيراً عن عشرة نقية وذكريات ندية وسنوات لقاء مثمر عاشاها وانجبا فيها أطفالهما:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آه.. زوجتي، قدري. أكان الداء
ليقعدني كأني ميِّت سكران لولاها؟
وهاأنا... كل من أحببت قبلك ما أحبّوني.
وأنتِ؟ لعلّه الاشفاق!!

ودليله على هذا الاعتقاد أن كل النساء اللائي أحبهن لم يعرن له اهتماماً، لكن هذه العفوية وهذا الاحساس المرهف يكشفان عن عفوية الشاعر التي افرزتها كوامن الطفولة المتوغلة في دواخله فقد «عاش السياب وهو يحمل في أعماقه الطفل بكل تلقائيته وانفعالاته وبراءته، لذا كان اللون ذا تأثير كبير على وضعه النفسي»[١٤] حتى أن الناقد

محي الدين اسماعيل روى عنه قائلاً: «إن السياب يقرأ لي قصائده فتدمع عيناه، كما كان يردد بين آونةٍ وأخرى القصيدة الحزينة للشاعر الإنجليزي «داوسن» عن «سينارا» بالانجليزية حيناً وبالنص العربي الذي ترجمه العقاد حيناً آخر، وإذا كان يروي النصين عن ظهر قلب والقصيدة فيها الحنين الاسيان لما لايدركه الا من عرف تجربة الابتهال والحرمان والعزلة وداء جدران الروح»[١٥].

في قصائده الأولى تظل العاطفة التي فجرتها المرحلة الرومانسية التي مرّبها شعره ترى منهلاً عذباً ترتوي منه القصيدة فهو في (بين الروح والجسد) التي أرسلها الى الشاعر المصري على محمود طه يقتفي مسار الحركة الشعرية العربية قبل الخمسينات وخلالها، فالمرأة ما زالت تحمل مواصفات تلك المرحلة، انها وضيعة وغدارة يلاحقها الشاعر بعواطف جارفة تعبر عن انفعال ذاتي بموقف معين عاناه، او تلمسه في تجربته الانسانية لما أفرزت وسامة السياب المتواضعة من تأثيرات نفسية جعلت المرأة تصد عنه، تبحث عنه كشاعر، لكنها تأتي بعيداً عنه عندما يحاول التوحد معها والافصاح عن مشاعره لها، ان انسانه هذا:

عاش الليالي وهو عفّ طاهرُ
يهديه روح العبقري المُلهمِ
حتى أحبَّ وضيعةً غدّارةً
القته في جنبات ليلٍ مظلم
قد كان يحسبها مثالاً للتقى
والطهر والخلق الرفيع الأكرم
حيناً وكذبت الليالي ظنَّهُ
وانجاب ثمّة كل سرّ مبهم
(٢/ ٣٤٠)

مما يفسر ان السياب «كان فردياً مفرط الحساسية» (٢/ ٦٠)، فهو في اقدم قصيدة زمنياً وصلت إلينا من شعره بعنوان (على الشاطيء) مؤرخة في عام (١٩٤١) يعبر عن

تحليقه الرومانسي واحلامه وشطآن أوهامه:

تـقضي الـليـل فـالـفـجـرُ ولـكـن هـل أنـت هـنـدُ ؟
خـلا مـن طـيـفـهـا الـسـهـرُ فـأيـن الحـبّ والـعـهـد ؟

سدى قضيت أعوامي
على شطآن أوهامي
ولا صفوُ ولا قربُ
فردي بعض أحلامي (١٠٧/٢)

وفي قصيدة (دار جدي) يحاول الخلاص من أوجاعه واتعابه المضنية فكان أن وجد في الطفولة ملاذاً له ينفس به عن آلامه ويبحث عن خلاصه في ذكريات الدار التي ولد فيها وترعرع وعاش، انها تقترب من فكرة شعبية تستند الى هذه الحيثيات حتى أن صورها طفقت «تنازع بقية الصور وتحتل مكان الصدارة»[١٦] فهو يقول:

طفولتي، صباي، أين .. أين كل ذاك؟ (٤٦/١)
أين حياة لا يحدّ من طريقها الطويل سور

لكنه لا يجد ضالته التي يبحث عنها، لا يجد تلك العفوية، وتلك الانسيابية التي لا تنظر إلى الحياة بتعقيداتها، أن الزمن فرّ من يديه ولن يعود إلى مجراه، فقد تحول الى حفنة . . . ماء تسربت حياتها من بين اصابعه ولا جدوى من البحث عنها بعد ان امتصتها رمال الصحراء:

أهكذا السنون تذهب
أهكذا الحياة تنضب ؟
أحس أنني أذوب، أتعب،
أموت كالشجر. (١٤٨/١)

هذا الحنين الى الزمن الماضي يقترن في قصيدة (حنين الى روما) بالحنين الى المكان، فمن روما يتوق الى لقاء الارض التي عاش فيها حيث تغدو صورة مجسمة كبيرة تمتد وتكبر من

جيكور الى الوطن، وان لم يتجرد عن بحثه عن زمنه الآفل الذي يعاني اوجاعه وآلامه:

ما أسعدها، ما أشقاها؟!

أرضي، آسية العريانه

أنا في روما أبكيها وأعيش بذكراها

الأنك فيها أهواها؟ (١/١٥١)

اما قضية الصدق العاطفي فان «قدرتها على ان تجعل العمل الفني يشق طريقه وسط زحمة الموجودات ليبرز بدلالة ويلوح برسالة. والصدق هنا ليس هو الصدق العملي ولا الصدق الاخلاقي، لكنه الصدق الذي ينم على أن العمل الادبي يخبر بشيء يتوافق مع الحياة ومع المحصلات الوجدانية دون أن يكون له أي من شأنه أن يؤدي التصوّر النفور والشذوذ. انه الصدق الفني الذي ينبع من صدق العمل الفني»[١٧]. فيما يخص السياب فان مسألة الصدق العاطفي خارج اطار بناء القصيدة يمكن ان تحدث، ولكننا لا يمكن ان نسوق مثل هذا الافتراض بحيث يشمل جلّ قصائده، اما الصدق الفني في القصيدة فانه يخضع الى مدى حرص الشاعر على العطاء والتميز والتفاعل مع الواقع، ولا أغالي اذا قلت أن بدراً يتمتع بتجربة فذة لها مكانتها في الشعر العربي المعاصر عكست معاناته الذاتية والتطورات القيمة في بناء الصورة الشعرية، الا أن مدى تناسب هذه القدرة مع الصدق العاطفي المصاحب لها يظل نسبياً وخارج اسوار الارقام والقياسات، وان وجدنا في قصائده ذلك الانفعال الطيع في المواقف والاحداث، ولعل أبرز مثال على صدق العواطف وصلتها بالانفعال الذاتي هو قصيدته (اجيبيني) التي يعزو فيها حب وتفاني زوجته له الى اشفاقها عليه، كما أن قصيدته (ليلة وداع) جاءت بمثابة اعتراف بعرفان ووفاء زوجته له، لكنه انصاع لانفعاله الآني وقوة عاطفته لحظتئذٍ في قصيدة (الفن والمجرة) التي كتبها في سورة غضب وثورة تشاؤم لان «زوجته أصرت عليه بالرجوع الى العراق وقد ساءت صحته بعد ذلك: فتشاءم واعتبر زوجته مسؤولة عن تدهور صحته» (١/٦٩). لكنه شعر أخيراً بسوء ظنه فآثر عدم نشرها، ونشر بدلاً عنها قصيدته (ليلة وداع) وهنا تجسد الصدق العاطفي الذي صاحب تجربته الشعرية بينما يظل الصدق الفني رهين العمل الشعري ومتوافقاً مع

صيرورته وتواصله وتعبيره بالصورة المثلى عن المحتوى والشكل.

(٤)

يشكل الخيال عنصراً مهماً في تركيب الصورة الشعرية، فهو عامل خلّاق في الابداع الشعري لانه «نشاط استلامي يعمل بصورة لاواعية، بدون أن يدرك ان في حلمه ومن مادته تخلق الحقيقة»[١٨]، اي انه لا ينسج من العدم، وانما يحيك على منوالها مادته وقد جعل النقاد الخيال على نمطين:

١ ـ «الخيال الابتكاري Creative imagintion» وهو «القوة التركيبية السحرية التي تكشف عن ذاتها في ايجاد التوازن بين الصفات المتعارضة»[١٩]. أي انه عملية «ليست مدبرة تدبيراً ارادياً او منطقياً بحيث تجمع الاوصاف انتظارا لنتيجتها»[٢٠]. اي انه لا يستمد صوره من موضوعة سابقة او من جذور أدبية او فكرية مطروحة يقوم الشاعر بتوظيفها ليستند الى محتوياتها كما يحصل في التضمين والاقتباس والاشارة او التلميح لأثر أدبي او استعانة بمأثور معين كتوظيف الاسطورة مثلاً، وانما يبتكرها ابتكاراً ويخلقها خلقاً فذاً يفرز فيه عصارة ذهنه وتداعيات رؤاه، انه الحرث في أرض بوار وصياغة من مادة خام ونحت من مرمر لتمثال فينوس آلهة الحب والجمال غير مستند لأنموذج سابق او تخطيط سالف يستعين به الفنان ويهذبه الشاعر بزيادة او بنقص، انه الحس المبدع والخلاق المنبثق من عالم غني بالتخيل والتصوير. بحيث تنبع الصورة من ربة الشعر التي تلهم شاعرها موضوعته وفكرته وتطوافه في سحر العالم كما كان العرب يفعلون فيدعون ذلك بشيطان الشعر.

في شعر السياب نستطيع ان نستدل على مقاطع تحمل مؤشرات الخيال الابتكاري، لان مهمة الشاعر هي الخلق والابداع والذوبان بحمى الحياة وصياغة جوانبها صياغة جديدة فأرسطو لم يكن مخطئاً عندما اعتقد ان الفن محاكاة للطبيعة، اي أن الابتكار في جوهره عائد إلى الواقع والى البيئة او الى الطبيعة، وهذا لايتعارض وضرورة النبوغ والابداع من أجل الأضافة والتجديد، فالسياب في بداياته الأولى التي ضمها (المجلد الثاني) من (ديوانه) جاءت اكثر التحاماً بهذا الجانب لكونه لما يزل بعيداً

عن الاسطورة والرموز بالشكل الذي نضج به تمثله لها في المراحل التالية وبالذات في (المجلد الاول) من «ديوانه»، لكن هذا لا يعني خلوها او انحسارها في بداياته، فلكل مقطع او قصيدة خصائصها، ففي قصيدة (مرحىٰ غيلان) يقول:

«بابا . . . بابا . . .»
جيكور من شفتيك تولد، من دمائك، في دمائي
فتحيل أعمدة المدينة
أشجار توت في الربيع. ومن شوارعها الحزينة
تتفجر الانهار، اسمع من شوارعها الحزينة
ورق البراعم وهو يكبر أو يمصُّ ندى الصباح
والنسغ في الشجرات يهمس، والسنابل في الرياح
تعِدُ الرّحىٰ بطعامهنّ. (١/٣٢٦)

ان الصورة المتخيلة هنا تنبع من مراقبة الشاعر للطبيعة ومحاولته توظيفها لخلق اجواء يجسدها عبر وصف متوازن بين موقفين، او واقعين عندما أحالت جيكور قرية السياب اعمدة المدينة الى أشجار توت في الربيع. أي ان الريف اسبغ ظلاله واجواءه على المدينة وعلى الصورة الشعرية عبر انتقالة ذكية افصحت عن تأثير القرية على منظور الشاعر وعلى صلته بالمدينة، المدينة الكيان الصاخب والموزع بين الشوارع الحزينة والاعمدة فاضفى عليه مسوغات قروية يشاهدها السياب يومياً حيث اشجار التوت والانهار واوراق البراعم والسنابل، انه ترويض للصخب الحزين لكي يلتحم بسكينة الربيع وهدوء الحياة وتفجر الانهار التي تمنحنا التواصل كما يقول في قصيدة (نهر العذارى) متأملاً نهره وقريته بلمسة حانية ودافئة منسابة مع تيار الماء الهاديء:

واليوم إن سكر الخرير وعاد يحتضن الجرارا
لم ألق عذرائي . . .
فكيف الصبر يانهر العذارى؟! (١/١١٢)

هنا تقترن المرأة دلالة الخصب والاخضرار بالنهر المتدفق بحيث يتزاوجان ويذوبان

كذوبان جسد الانثى في زحمة الارتواء من حنان الرجل.

٢ ـ «الخيال التأليفي او ما يدعى أحياناً بالخيال التركيبي associative imagination

«وهو الذي يجمع بين الافكار والصور التي ترجع الى أصل واحد»[٢١] والذي يعتمد فيه الشاعر «على أشياء قديمة، اسطورة، تراث، حكاية، صور قديمة استحدثها شاعر معين فغدت أثيرة لدى آخر معاصر»[٢٢]، وهذا النمط من الخيال يكثر وروده في شعر السياب، وبالذات المجلد الاولى من ديوانه حيث يكثر من توظيف الرموز البابلية والآشورية والسومرية واليونانية والرومانية والفرعونية والفينيقية، بالاضافة الى الرموز العربية الأخرى من اقتباس وتضمين يرفدها بما وصل الينا من موروث شعبي في حكايات وامثال واشعار واغانٍ وعادات وتقاليد وخرافات، وبهذا اضاف الى تجربته الذاتية خصباً موروثاً يدعم التزامه وايثاره للجذور، والتصاقه بالاصول التي غدت ثقافته من دون أن يتجرد عن المعطيات المعاصرة في رفد تجربته الشعرية بالتواصل وبالابداع المتناغمين مع حركة التجديد والتطور، فرموز المسيح، تموز، أيوب، سيزيف، اوديب، عشتار، . . . لها حضورها واستمرارها في شعره اذ يقف المسيح رمزاً للخلاص بوصفه المنقذ الذي ينقذ البشرية من الظلال وهذا ما دعاه لتشبيه نفسه به، بينما يعاني أيوب الهوان والألم من وطأة الداء، وسيزيف كتب عليه ان يعيش مأساته فلا يستطيع ان يرفع الصخرة الى قمة الجبل، اما أوديب فانه كما جاء في الاسطورة اليونانية اقترف الخطيئة تنفيذاً لمشيئة القدر فكان أن عاش في ظلامها يعاني عذابه النفسي وهو يحاول ان يظهر ذاته من ذنوبها عندما اختار العيش في ظلام الحياة لكي يخلق التوازن بين ظلام الاعماق وظلام الواقع. اما عشتار فانها كما وردت في الاساطير البابلية رمز الخصب والتواصل فعاشت صراعها مع صنوها تموز كما عاش الانسان صراعه مع أخيه عبر اول حادثة قتل في البشرية وذلك في صراع الاخوين قابيل وهابيل حيث يقول السياب:

فهَل استوقفت الخطوات؟ أصرخ: «أيّها الانسان

أخي، يا أنت، يا قابيل . . . خذ بيدي على الغمّه!
أعني، خفِّف الآلام عني واطرد الاحزان»؟ (١/٢٥٥)

وعن الموت يوظف الاعتقاد الشعبي الذي يصف نهاية حياة الانسان بانها (وصلة خام وزنبيل تراب) في قصيدة (سفر أيوب):

أما سمعت هاتف الرواح ؟!
«خام وزنبيل من التراب
وآخر العمرُ ردىً». ويطلع القمر. (١/ ٢٧٥)

كما يقرن السياب نفسه بالمسيح وبما عاناه من آلام في قصيدة (غريب على الخليج):

غنيت قريتك الحبيبة،
وحملتها فانا المسيح يجرُّ في المنفى صليبه، (١/٣٢١)

وفي قصيدة (قافلة الضياع) يقرن (هابيل) بالمسيح ويدين جرائم القتل التي تمارس في عصرنا الحاضر ضد الشعب الفلسطيني مما يكشف عن التواصل بين الماضي والحاضر:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كي يدفنوا «هابيل» وهو على الصليب ركام طين؟
«قابيل، أين اخوك؟ أين اخوك؟»
جمّعت السماءْ
آمادها لتصيح. كوّرت النجوم الى نداء:
«قـابـيـل، أيـن اخـوك؟»
- «يـرقـد في خـيـام الـلاجئـين» (١/٣٦٨)

وكذلك يقرن فعل القتل (الصلب) الذي عاناه السيد المسيح بقتل الخصب وذلك في صلب (عشتار) بما يقرب صورتها من مريم العذراء في قصيدة رؤيا في عام ١٩٥٦):

عشتار على ساق الشجره

صلبوها، دقوا مسماراً
في بيت الميلاد ـ الرَّحِم . (١/٤٣٧)

ويقف تموز دليلاً على تلاشي الخصب، وانهيار الحلم في نموه وامتداده نتيجة الاضطهاد والتعسف في قصيدة (اغنية في شهر آب):

تموز يموت على الافق
وتغور دماه مع الشفق (١/٣٢٨)

وعن سيزيف وحالته وعنائه يقول في قصيدة (مرحىٰ غيلان) متأملاً الاسطورة التي ولدت لديه هذا الرمز المناضل:

«بابا . . . بابا . . .»
ياسلم الانغام، أيّةُ رغبة هي في قرارك؟
«سيزيف» يرفعها فتسقط للحضيض مع انهيارك.
ياسُلَّمَ الدم والزمان: من المياه الى السماء (١/٣٢٥)

ومن التقاليد يوظف تقاليد الزواج في القرية من خلال شخصية (محمود) في قصيدة (مرثية جيكور) كما فعل مع (نوار) و(حميد) وغيرهما في قصائد أخرى، فهو معنيٌّ بتجسيد هذه الحالات الانسانية مثلما هو معنيٌّ بالموروث الشعبي بشكل عام حيث الاغاني التي تشكل مادة موضوعية تداولها الناس وارتفع بها الشاعر الى مستوى البناء الشعري الرصين من دون ان تتجرد عن نكهتها واصالتها فكان خياله ينبع من تلك الحيثيات التي انطلقت من ضمير الشعب وعاداته وتقاليده نحو مرافىء الشعر، انه الخلق والابداع فهو يقول عن تقاليد الزواج:

ـ «محمود، تأخرت يا أبا محمود نادِ محمود !»
ثم يوفي على الجميع بمنديل عرسه المعقود
نقطة الدماء يشهدن للحذر بعذراء يالها من شهود (١/٤٠٤)

كذلك لدى السياب تجربة أثيرة في تضمين الافكار والشعر العالمي فمن تأثير مسرحية شكسبير «روميو وجوليت» قوله في قصيدة (الاسلحة والاطفال)

- «دعيني ... فما تلك بالقبرة!
دعيني أقل أنه البلبلُ
وإن الذي لاح ليس الصياح» (١/٥٦٧)

وفي قصيدة (ثعلب الموت) يستفيد من خيال علي بن الجهم في رسم الصورة فيقول:

عيون المها بين الرصافة والجسرِ؟
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدرِ، (١/٤٥٠)

مشيراً الى قول علي بن الجهم:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

وليس غريباً ان يمتزج عنصرا الخيال معاً بحيث يصعب الفصل بينهما أثر اندماجهما في بوتقة واحدة حتى ان السياب نفسه لم يفرّق من بين الخيال في القصيدة الغزلية وبين الخيال في القصيدة الحماسية حينما ذكر في معرض حديثه عن الخيال في ندوة الاسبوع «حول معيار التفرقة بين الخيال العاطفي الغزلي وبين عدمه في الشعر الحماسي ... اذ أني أرى ان كلا النوعين من الشعر خيال»[٢٣]. ففي قصيدة (صياح البط البري) ينهل من الريف بما فيه من نبات وحيوان ليظل أسير اجواء جيكور ومايلازمها من صور وأخيله يهذبها ويبوبها بشكل فني يمتزج فيها الشكل بالمحتوى اذ يبدأ مع الصباح وهتاف الديك في القرية، اي يبدأ زمنياً ومكانياً من نقطة واحدة، لينطلق من صورة واحدة تنشر ظلالها على القصيدة كلها:

وذرى سكون الصباح الطويلْ
هتافٌ من الدِّيك لا يصدأ
وهزَّ الصدى سعفات النخيلْ
واشرق شباكنا المطفأ. (١/١٧٣)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٥)

لابدّ لكل عمل أدبي من هدف، وهذا الهدف الذي يتوخاه يأتينا عبر صورة فنية منحها جهده وقدرته للتعبير عن هدفه من خلال الفكرة التي جعلها بغيته وملاذه في طرح مضامينه، وفي الشعر تمتزج الفكرة وتتفاعل مع مكونات الصورة الشعرية وعناصرها الاخرى، وهذا ما دعا ماثيو ارنولد الى وصف الشعر بالوهم، لكنه الوهم الرفيع، لكونه يعتقد ان الفكرة هي كل شيء حينما قال: «اما الشعر فالفكرة هي كل شيء بالنسبة له، والباقي هو عالم من الوهم، الوهم الرفيع. والشعر يقرن عاطفته بالفكرة، اذن أن الفكرة هي الواقع»[٢٣] وهو في هذا لا يختلف عن رأي لويس عندما وصف العالم الشعري بانه مفتعل «وبالطبع فان هذا العالم الشعري هو عالم مفتعل ولكن له معنى مثل معنى أيّة قصيدة شعرية التي بفضل نمط الصورة الشعرية تمتلك علاقات مع ما ندعو بنمط العالم الحقيقي»[٢٤].

ولكي لا يحدث سوء فهم بين لفظي «معنى» و «فكرة» فان ريتشارد اقترح «من الحكمة ان تتجنب كلية استعمال لفظة «معنى» كرمز. اما لفظة «فكرة» فهي اقل قابلية للبس ويمكن تلافي الغموض في استخدامها متى ما حدد معناها»[٢٥].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتتبع لشعر السياب يجده لا يخلو من فكرة، لكنها من حيث الفهم والوضوح في نفس القاريء تتفاوت بين الغموض والوضوح نتيجة لثقافة السياب الواسعة وتوظيفه للرموز الشرقية والغربية على حدّ سواء كما أن بناء الجملة ونسيجها على شكل صورة شعرية ذات بعد حسي يتوهج بالحياة ويتوغل الى اعماق النفس يثيرها ويزرع فيها فكرة التأمل والانسياق خلف مرافيء الموجودات والمواقف، انه يتغلغل تدريجياً حتى يكشف عن معاناته واوجاعه وآلامه، فالمضمون العاطفي يظل عالقاً ومتوحداً مع ما طرحه من محتوى إنساني وموقف سياسي، انه يتوثب عبر مؤثر حسي يفرز ركاما ثقافيا ينهل من طفولة ريفة فيها الكثير من الانتماء الى الطبيعة ومكوناتها، فالنهر والنخيل والقرية كلها أشياء تتداخل معاً في سياق شعري متناغم مع النسيج العضوي للقصيدة في صورتها الشعرية التي اولاها الشاعر اهتمامه، ذلك لان الفكرة «التي يود الشاعر التعبير عنها

لكي يعكس كل ما يعتمل في دواخله من (افكار) ومواقف، لان الشكل يظل على علاقة وثيقة مع ما اختطه لنفسه من طريق، فلا بدّ لكل لفظ من (مضمون) قد يكون (إيجابياً) او (سلبياً) وفق الحالة التي يعيشها ويود التعبير عنها في ذلك الظرف»[٢٦].

فالسياب في قصيدة (لأني غريب) التي كتبها في بيروت يفصح بيسر عن غربته وحنينه الى العراق حتى انه لا يلجأ الى الرموز والاهتمام الواضح بالشكل، وانما يبدو مضمونه ملحاً عليه عبر فكرة انفعالية كشفت عن ضيقه وتبرمه بالمكان الذي يحتويه، ان الهدف هو التعبير عما يختلج في دواخله من توق الى عناق الوطن فافتقرت الصورة الشعرية الى العمق الحسي والايثار الذي يوليه الشاعر للصورة بكل ابعادها وانساق خلف تجسيد حنينه نحو العراق الحبيب:

لأني غريب
لانَّ العراق الحبيب
بعيد، وأنيّ هنا في اشتياق
اليه، اليها . . . أنادي: عراق
فيرجع لي من ندائي نحيب
تفجرّ عنه الصدى
أحس بأني عبرت المدى (١/١٩٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولان شعوره الداخلي نحو الاغتراب الذاتي صار يتضخم نتيجة ابتعاده عن مكانه وعن العراق فلم يبق لديه سوى الصوت الذي غدا نحيباً. ان اليأس الذي ينتابه يتوحد مع العناصر الاخرى لانه بعيد عن جيكور، عن القرية، فتوغل نحو روحه في قصيدة (يا غربة الروح).

ياغربة الروح في دنيا من الحجر
والثلج والقار والفولاذ والضجر، (١/٦٦٠)

في العمل الادبي لايمكن تجزئة الفكرة عن اطارها وشكلها وعن بناء القصيدة الذي نسجت فيه، فهما كلٌّ موحد، وما أثير حول صلة البناء بالمحتوى فهو مجرد

افتراض لا يخرج عن مهمة الناقد في بيان حسن القصد وجودة السباكة وجمال اللفظ وعمق المعنى وتأثير وتفرد الصياغة والتعبير عن الفكرة، فلا بد للقصيدة من ايصال المضمون الذي طرحه الشاعر والكاتب الى ذهن القاريء او السامع، واذا تتبعنا شعر بدر شاكر السياب وجدناه يخضع لانطلاقته الشعرية وتطورها وصلته بالواقع السياسي والوضع الاجتماعي من دون أن يعني ذلك تجرداً عن المعاناة الذاتية والآلام النفسية والجسدية التي كانت ترديه طريح الفراش، فانتظار ثعلب الموت واشتداد وطأة المرض ظلتا تعمقان من احساسه بالقرية، وبهذا تواشجت عوامل ذاتية وموضوعية في رفد محصلة المضمون، كما أن ثقافته واطلاع الشاعر الواسع على تيارات الشعر العالمي واستلهامه للموروث العربي ومحاولته توظيف بعض مضامينه، وتأثير الواقع عليه أفرزت تجربة شعرية امتلكت تواصلها ونموها مع معطيات الحياة والواقع.

في بواكير شعر السياب دفق عاطفي ثر أفرزته المرحلة الرومانسية التي استقى بعض بواعثها من رحلته الغضة ومن مؤثرات الشعر الرومانسي لدى شعراء المهجر والياس ابي شبكة وعلى محمود طه فقد قدم لقصيدة (على الشاطيء) بنبذة قصيرة عكست تأثير جبران خليل جبران، وعبرت عن توقه الى الافصاح عن توقده الوجداني وانصهاره في لهيب نار العاطفة فقال:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«بين رفات أحلامي التي تكسرت اجنحتها، واحرقتها
نار الخيبة . . . وبين ضباب من الاوهام يكتفني، ووسط
سكون رهيب لا يعكره الا أنات قلبي الجريح، جلست على
الشاطيء، أترقب عودتك، ولكن . . . هيهات». (٢/١٠٥)

ولان الظرف الذي يعيشه بائس وحزين فإن الخيبة قد تسربت من خلال عباراته، كما عكست القصيدة ذلك معرضة لنا «شطآن اوهامه». وعندما يتوجه نحو الواقع السياسي فانه في (شهداء الحرية) يرثى الغروب المؤلم الذي أصاب ثورة مايس في العراق عام ١٩٤٢م وهو تاريخ كتابه القصيدة.

إن المضمون الذي يطرقه بدر في قصائده يظل ملازماً لشكلها وللظرف الذي

يحيط بها، وهو بالتالي الوضع الذي يكتنف حياة السياب، فالمرحلة الاخيرة التي شهدت طغيان الذات على شعره افرزت معاناته المريرة من المرض والاوجاع المتلاحقة حيث اقترن الواقع بالظرف وبفاعلية تأثير الزمن معه ففي قصيدة (يا غربة الروح) كشف ما يعتلج الشاعر من احساس بالغربة نتيجة آلامه المبرحة، اذ يوظف اللغة لاداء هذه المهمة بايحاء فني متجانس مع الجو العام والظرف الخاص، وبهذا منح اللفظة فاعليتها في إيصال المعنى المرجو:

يا غربة الروح . . لا شمس فائتلقُ
فيها ولا أُفقُ
يطير فيه خيالي ساعة السَّحر.
نار تضيء الخواء البرد، تحترقُ
فيها المسافات، تدنيني، بلا سفر،
من نخل جيكور أجني داني الثَّمر، (١/ ٦٦٠)

فالشمس هنا لا تشرق لاضاءة ظلمة الروح، وعتمة بواطنه، انها وسيلة لكشف غربة الاعماق التي هي التعبير عن خلجات الذات فيستعيض بالخيال عن خيبة الدواخل وبحثها عن ألق الحياة بعد ان يقطع المسافات ليستكين في احضان قريته، الملاذ والخلاص (جيكور). ثم يرحل في البساتين يقطف داني الثمر ـ وداني هذه لا يقصد بها قربه ودنوه من الثمر حسب، وانما لها استعارة ذكية تفصح عن ذاكرة القروي الذي يرى في الدنو الامتلاء والنضج، وبهذا استحوذ الخيال، الوسيلة الموضوعية للهروب نحو آفاق الماضي والتمسك باهداب الخلاص، على تلابيب افكاره لتبديد وطأة الضجر الذي هو بالتالي تعبير عن الزمن المتلبد بالحزن والمرارة، ولانه بقي مفتونا بالحياة والطبيعة وباجواء القرية فانه يبحث من الماضي كوسيلة لتجاوز المرض، والارتماء في احضان القرية:

لولا الخيالات من ماضيً تنسربُ
كأنها النوم مغسولاً به التعبُ

لم يترك الضجرُ
مني ابتساماً لزوجٍ سوف ألقاها
أن عدتُ من غربة المنفى: هو السَّحَرُ (١/٦٦٢)

فالخيالات جاءت مقرونة بالتسرب، وهذا يعني انها خارج دائرة علمه، مما دفعه الى تشبيهها بالنوم وقت الاحساس بالتعب، واذا تساءلنا لماذا هذا الشعور؟ فانه يجيبنا قائلاً: انه الضجر الذي يخيم عليه بعد ازدياد توغل المرض وثقل الشلل وتأثيره النفسي عليه.

(٦)

الادب عبر فنونه العديدة يعتمد اداة للتوصيل يستخدمها الاديب كوسيلة لطرح موقفه وفكرته التي هي لبنة من لبنات آرائه، وبذرة نمت وتطورت حتى شعر بأنها بحاجة الى النشر والذيوع بين أوساط الناس الذين هم بالاساس جمهوره وقراؤه ومريدوه، ولا بدّ للقاريء من أداة يستطيع من خلالها معرفة ما يبتغيه الاديب، وهذه الاداة هي اللغة، وعندما تكون شعرية فإنها تمتلك خصائصها وابعادها التي تنسجم مع عناصر الصورة الفنية الأخرى من أجل تصوير القيمة الابداعية في القصيدة، ومن أجل أن تكون قدرتها على التوصيل والافهام متجانسة مع الشعر ودور الشاعر وهذا ما يدلل «أن التعبير الادبي في أبسط صورة صنعة لغوية يختلف فيها الادباء اختلافاً بيناً»[٢٧]. أما صلة الصورة الشعرية باللغة فإنها «هي انبثاق من اللغة. فهي على الدوام تعلو قليلاً على لغة التواصل العادية»[٢٨]. أما في شعر السياب فإن اللغة تظل على تماس دائم به عبر وعي متطور في دور اللغة بوصفها وسيلة توصيل وأداة فاعلة في كشف القيمة الابداعية، إذ لم يقف عاجزاً أمامها، وإنما ظل باستمرار يمنحها ما لديه من ثقافة فاستطاع صهر رافدين مؤثرين في الشعر العربي والعالمي في ثقافته ليخرج بمحصلة جعلته على رأس شعراء جيله كما هي الحال في مجموعاته الشعرية المتأخرة (أنشودة المطر، شناشيل ابنة الچلبي، منزل الأقنان، المعبد الغريق) وإلى حدّ ما مجموعته (أزهار واساطير)، وقد حدث التطور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الواعي بقيمة اللغة ودورها في الصورة الشعرية جنباً إلى جنب مع استعانته بالموروث الشعبي وبالذات وقع اللهجة العامية وبعض الالفاظ ذات الايحاء المتفرد في التوصيل وفي خلق ايقاع معين له تأثير سمعي ونفسي على القاريء والمستمع، كما أنه استفاد من تأثير المثل والعادات والتقاليد والحكاية.

وفي بدايات السياب ثمة روح محافظة تتوزع في أبيات قصائده مازالت أمينة للتراث العربي بالرغم من تغلغل النفس الرومانسي الحزين المعتمد على الوصف واللغة ذات الايقاع الزمني الذي يجنح نحو الانعتاق من ربقة الجمود والتقليد للانطلاق إلى آفاق رحبة ففي قصيدة (أغنية الراعي) يقول:

ومن أثواب قطاعانك ياريحانة العمر
نحوكُ شراع زورقنا ونطوي لجة العمر
نغني الموج أغنية الرعاة على الربى الخضر
لقيثارٍ روى أنغامه عن ربَّة الشعر! (٢/١٥٣)

أما قصيدة (حطمت قيداً من قيود) فإنها تخضع لبدايات السياب الرومانسية، لكنها لاتتجرد عن حسها السياسي الذي ينبيء عن تفجر مشاعره للوقوف بوجه السلطة ومجابهتها، من ذلك الفاظ (الحرية، الانباء، التاريخ، الضحايا، السادة، مكبل، الحليف، الجياع، صحائف، العملاء، شرذمة، الطغاة، قيود، طغمة، الحليفة، الجنود، متقدة الشعوب، هتلر، روما، محور الحلفاء، الغوغاء، السوط، الجراح، السجون، الشعب، الاشلاء، الشهداء، الدماء، جيش الطغاة، الالغاء، التعديل، دسيسة، زمرة، جلاء) كما يمكن ملاحظة ذلك في قصيدة (دجلة الغضبى). أما في المرحلة التالية فقد بدأت مع مرحلة تطوره الأولى وبداية اهتمامه بالشعر في مجموعته (أزهار واساطير)، ففي قصيدة (أهواء) مازال الشاعر أميناً إلى التركيب اللغوي الذي سبق مرحلة التجديد والذي يحمل في جوانحه نفساً تقليدياً، ولشعوره بهذه التبعية دأب على اختيار بعض الالفاظ وادخالها في القصيدة مثل (الاغصن، ينثال، شبابة، الشطّ، يأمل، الناي، الشمأل)، لكن هذا الانقياد إلى اللغة سرعان ما ينعتق من ربقة الماضي



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليستلقي في أحضان الحاضر ففي قصيدة (في السوق القديم) ثمة نقلة واضحة في اللغة، وفي الاستفادة من الأغاني الشعبية في جنوب العراق عبر تفاعل حي وعميق لاستغلال القيمة الحسية التي تمنحها اللغة حينما تتواشج مع القرية بحيث يتضح تأثير الموروث الشعبي وحضوره بشكل متميز:

وغمغمة الأم باسم الوليد
تناغيه في يومه الأول. (١/٥٦٣)

أما التصعيد الدرامي الذي تفجره اللغة في القصيدة فإنه يستعين بالحوار من أجل خلق نوع من التواصل والشد في انسيابية القصيدة كما هي الحال في قصيدة (اللقاء الأخير):

- «لا . . لن تراني . لن أعود

«هيهات . لكن الوعود

«تبقى تلحُّ . . فخفّ أنت، وسوف آتي في الخيال (١/ ٣٠)

في قصيدة (النهر والموت) يمتزج الحس الصوتي باللون عبر صورة شعرية تمنحها اللغة حركيتها وتفاعلها مع الطبيعة، فبويب ليس ماءً أو مطراً تنضحه الجرار، وإنما هو حزين مثل الغروب، وبهذا يصبح للمطر لون البكاء وصوته. فهو ينضح بالجو الضبابي الذي يتوق إلى البحث عن الأصل المتمثل بالقمر الذي يود أن يراه من خلف التلال فالصوت واللون يتواشجان معاً من أجل خلق الصورة وتدعم ذلك امكانات الشاعر المتدفقة عبر تجربة حية لغوية تهدف إلى الانصهار في جوهر الحياة بكل موثباتها ومتغيراتها التي يخلقها المطر زمنياً ومكانياً، وذلك عبر صلة الغروب الذي لايبدد ظلام ليله القادم الا القمر الذي يأتي من وراء التلال، مما يعني أنه مجرد أمنية، فالنهر الحزين خاضع لقطرات المطر التي تعني في الوقت نفسه شيوع السحب التي تحجب القمر:

بويب . . .

بويب . . .

في ليلة قمراء سكرى بالاغاني، في الجنوب

نقر [الدرابك] من بعيد

يتهامس السعف الثقيل، به، ويصمت من جديد! (١/ ٢٤)

إنه ينسب (الهمس) إلى السعف، أي أنه منح الكائن النباتي الذي يتحرك وفق تأثير الرياح امكانية التحدث الصامت، ولم يكن حديثاً واضحاً، وبهذا منح الحركة قيمة سمعية كما استفاد من القيمة الدرامية للغة من خلال التنوع في الالفاظ، اضافة إلى ما توحيه لفظة (درابك) من صورة سمعية ذات نكهة شعبية كما منح الظلمة ذات الحس المرئي قدرة سمعية في قصيدة (أساطير):

فلو يسمع الانبياء

لما قهقهت ظلمة الهاوية

باسطورة باليه (١/٣٤)

وفي قصيدة (اتبعيني) يجعل الساعة تقتات على إطلالة الصباح، أي أنه يقصد مسيرة الزمن عندما يبقى الانسان وحيداً، ولان لفظة (يقتات) تعني الذي يعتاش فإنها تمتلك خصوصية التحول الذي سينعكس على الزمن الذي سيتحول من شكل إلى آخر

كنت وحدي.. أرقب الساعة تقتات الصباحا (١/٤٠)

كما جعل للموت قهقهة في قصيدة (سجين) حيث صار للصمت أو غير المحسوس صورة سمعية:

أصيخي.. فهذا صليل القيود وقهقهة الموت في الهاوية! (١/٨٠)

وفي (تموز جيكور) يقول:

والنخل يوسوس أسراري. (١/٤١٢)

وفي (أنشودة المطر) جعل النخيل يشرب المطر فصار له صورة سمعية:

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر. (١/٤٧٨)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي قصيدة (ليلة في باريس) يقول:

ويحرقها صداها.
وانتظرتُ: سيغسل الغيث
صداي، يحيلني شجره (١/٦٢٦)

وفي (الاسلحة والاطفال) يقول:

وهسهسة الخبز في يوم عيد،
أجراسُ برج ضاع في قرارة البحر.
الماء في الجرار، والغروب في الشّجَر
وتنضح الجرار أجراساً من المطر
بلورها يذوب في أنين

«بويب... يابويب!»،
فيدلهمُّ في دمي حنين
اليك يابويب،
يانهري الحزين كالمطر (١/٤٥٣)

ثم يقول:

أودُّ لوأطلُّ من أُسرةِ التلال
لالمح القمر
يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلالْ
ويملأ السِّلال
بالماء والاسماك والزَّهَر (١/٤٥٤)

للسياب تجربة أمينة في حبها للقرية ولاناسها ولحياتهم وعلاقاتهم وتقاليدهم بحيث وجدنا للحس الشعبي حضوراً واضحاً في لغته وصوره الشعرية، وذلك من خلال الالفاظ والاغاني ومراسيم الزواج بشكل عبر عن انتماء ريفي أصيل وتجربة فذة خرجت من رحم الحياة الاجتماعية وتفاعلت معها، فالمثل والاغنية والصورة المتفجرة من خضم الصراعات الانسانية التي كشفت عن مدى تأثير العادات والتقاليد على المجتمع بما فيها من خوف خفي وتخلف يرفدها بالتصلب وبهذا صارت بمثابة رد فعل تجاه بعضها كما حصل عندما تابع (محمود) في رصده لطبيعة الزواج الريفي وليلة العرس في القرية، ففي قصيدة (مرثية جيكور) يتابع تلك الليلة وما يحيط بمحمود من مكابدة وانتظار مرير ليحمل منديله:

يا أبا محمودِ
نادِ محمود. كاد أن يهتف الديكُ ومازال ممعناً في الوصيدِ
قل له يبرز الدماء فانَّا في انتظار لها وشوق مبيد! (١/٤٠٤)

«ولقد استعمل السياب الالفاظ الشعبية، وقد وفق إلى أبعد الحدود، فاللفظ الشعبي لدى السياب جديد طري إذ ينتزع منه الشاعر السياب اسمال التكرار،

ويحذف ماتلف وكأنه وليد جديد طري مستساغ»[٢٩]. وهذا قاده إلى توظيف المثل والاغنية واللفظة لكسر الجمود الذي يلف قصائده ليستظل تحت أفياء القرية وسقف نخيلها الباسق وأجوائها الطرية التي تمنحه التواصل والاستمرار لتجاوز الغربة الذاتية التي رسختها السنوات الطوال من المعاناة والمكابدة والسفر بين المدن والحذر من السلطة التي لم تمنح بدراً حضوره ولم تقنعه بانحيازها الى جانبه، فهو مطارد معها وضدها، مغترب محاصر يبحث عن خلاصه وإذا ما أراد أن يدينها أو يعريها فانه يستحضر الماضي ويبعث الاسطورة برداء جديد يحمل خصوصية الشاعر وفكره، ولمسات اصابعه وبصمات أنامله التي خرجت من وراء الستائر تلحف في الرد وتنذر بالوقيعة حتى صار تموز ملاذه في طرد شبح الموت، وغدت القرية رمزاً للحب والنقاء للعودة إلى الينابيع الثرة والعفوية واللون الاخضر الذي يتوضأ باشراقة القمر ففي قصيدة (رسالة) يقول:

وياحديثك عن «آلاء» يلذعها
بعدي فتسأل عن بابا «أما طابا» (١/٧٠٩)

(٧)

استأثرت الرموز باهتمام السياب فقد وظفها بهدف سياسي أو بهدف فني لتكون بديلاً عن مواقف معينة بحيث شكلت ظاهرة متميزة في شعره انعطفت بالصورة الشعرية إلى الايحاء والدلالة ذات البعد الرمزي كما هي الحال في رموز المخبر وتموز وعشتار والاساطير العديدة التي وجدت سبيلها إلى قصائده منسجمة مع الظروف الموضوعية التي اكتنفت الجو العام وذلك عبر التفاتة ذكية لتوظيف الرموز بانواعها المختلفة، من ذلك الرموز الطبيعية وهي قريبة من نفس الانسان العادي ويستعملها في تعامله اليومي مع الآخرين من ذلك النور «رمز الخير أو المعرفة، والظلام رمز الشر أو الجهل، الدفء رمز الحياة أو الراحة، والبرد وهو الموت أو عدم الراحة»[٣٠] كما هي الحال لدى المانوية، وهذا ما نجده في جلّ قصائد السياب، لكنه يعمق هذه الرموز ويضيف اليها مايجده مناسباً للحدث أو الموقف مستفيداً من الطبيعة وما يحيطها مكانياً أو زمانياً فقد استفاد من مدلول فصل الخريف في تساقط الاشجار والذبول الذي يسود

أجواء الريف وذلك بتأثير القرية وما يعيشه فيها من خمول واهتزاز يسبق الشتاء، ولأنه حزين فهو يعاني المرارة، والخريف يتحول إلى ينبوع من الحزن والالم حتى تغدو الابتسامة في قصيدة (في ليالي الخريف) شاحبة حيث يصغي فلا يسمع سوى الحفيف:

في ليالي الخريف الحزين،
حين يطغى علي الحنين
كالضباب الثقيل (١/٦٥)

وفي قصيدة (الوصية) يدلل بالظلام على الموت والتلاشي:

ماذا لو الموت، ليس بعده من صحوه،
فهو ظلام عدم، مافيه من حسٍ ولا شعور! (١/٢٢٠ ـ ٢٢١)

وفي (متى نلتقي؟) يصبح للنور صورة تفتت الظلام وتطرد جحافله، لكن صحة الشاعر المتردية ظلت تستدرك عليه آلامه وحزنه وانتظاره الخلاص الذي سيكون أبدياً، ان خلاصه في أواخر أيامه كان رصاصة الرحمة التي تسكت أنفاسه وتتركه مسجى بعيداً عن أوجاع الشلل ووطأته على الجسد العليل:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالأمس كنّا يُذيب العناق
دماً في دمٍ،
كنور ونار، سناً واحتراقْ
يجولان في منزل مظلم (١/٦٨٣)

وفي (نسيم من القبر) يمزج بين رمزين عبر صورة موحدة، أولهما البرودة المتمثلة بالثلج والتي هي دلالة التلاشي والموت، وثانيهما شاهد الموت الأول على البشرية في مقتل هابيل بيد أخيه قابيل وذلك هو الغراب، وهو هنا رمز تقليدي وليس طبيعي:

يئن الثلج والغربان تنعب من طوىً فيه، (١/٦٧٣)

وفي (ياغربة الروح) يكرر رمز الثلج:

ياغربة الروح في دنيا من الحجر

والثلج والقار والفولاذ والضجر، (١/٦٦٠)

ثمة صراع بين قوى الشر والخير، بين الظلام والنور نتيجة قلق أعماق الشاعر وخشيته من انتصار الأول عليه فيعيش أيامه راحلاً عنا كما رحل تموز إلى العالم السفلي ولم يعد، ولهذا فانه عندما يستغل الرمز الطبيعي لابدّ من أن يكون له في قرارة نفسه عمق تقليدي يمنحه الايحاء وقدرة التواصل والرمز:

من النفس، من ظلمائها، راح ينبع
وينثال نهرٌ سال فانحلَّ مئزر
من النور عن وضاء تخبو وتظهر. (١/٦٣٧)

«أما الرموز التقليدية فتعتمد في التأويل على معرفة تقاليد أو مأثورات الموضوع الذي أخذت منه»[٣١]. فقد استأثرت باهتمام السياب بما في ذلك الشرقية والغربية بحيث شكلت حضوراً متميزاً في منح الصورة الشعرية قيمة رمزية وايحائية وعمقاً أسطورياً والتصاقاً حياً بالاصول الثقافية والاجتماعية التي استقراها من مطالعاته في شعر ت. س. اليوت، عزرا باوند، في اهتمامها الفائق بهذا الجانب إذ وجدناه يعرج إلى الاساطير والشخصيات التاريخية الشرقية والغربية مستفيداً من قراءاته لتراث الشعوب وتقاليدها البدائية والمعاصرة، فلا يخلو ذلك من استفادة جلية من دراسة جيمس فريزرز (الغصن الذهبي) التي منحته معلومات ثرة عن الانسان البدائي وتقاليده الاجتماعية وطقوسه الدينية وعلاقاته الانسانية حيث يقف تموز مع ادونيس وتقف عشتار مع افروديت، وتمتزج الاساطير جميعها للاسهام في البناء الشعري القويم الذي يعتمد على صياغة ثرية لمقومات الصورة التي تبرز خصوصية السياب شاعراً يوظف الاساطير لتكون رموزاً تقيه غائلة في الافصاح عن مكنوناته في زمن يحارب فيه المبدأ ويلاحق الشاعر من السلطة يعتقل ويمنع من الانشاد، ولذا فإن هذه الرموز التقليدية لها بعدان احدهما سياسي والآخر فني يكملان بعضهما البعض وينهلان من روافد الحياة المتوثبة لذا جاءت أشعار بدر بعد المرحلة الرومانسية وقبل احساسه الفاجع بوطأة الالم ومعاناته المريرة من أوجاعه الممضة في جسده الواهن ذات خصوصية ظلت

تشكل ظاهرة فريدة في الشعر الحديث، وبالذات في مجموعاته الشعرية (المعبد الغريق، منزل الاقنان، انشودة المطر) وبعض قصائد مجموعته (شناشيل ابنة الچلبي)، فتموز السومري والاكدي والعبراني هو رمز للخصب والبعث والموت، انه يحمل النقيضين معاً ففي (سفر أيوب) يطرح فكرة الموت الملازمة له والتي تبدو مأخوذة من الاساطير الشرقية المتمثلة بدخوله العالم السفلي وغروبه بعد أن جعلته عشتار بديلاً لها، وفي (هرم المغني) يمنحه الخصب والبعث الذي اقترن بولادة العراق الثوري بعد شباط عام ١٩٦٣م فجاء تموز متجانساً مع فكرة العطاء:

فلتحرسوها ثورة عربية صوت «الرِّفاقّ»
منها وخرَّ الظالمون،
لانّ «تموز» استفاق
من بعدما سرق العميل سناه، فانبعث العراقْ (١/٣١١)

فإذا كان تموز فكرة العطاء وفكرة الموت معاً، فإن الاخيرة استأثرت على جلّ مشاعره، بما في ذلك المسيح وعزرائيل، ففي (غريب على الخليج) يعبر المسيح عن حالة الحصار والغربة الذاتية التي تفصح عن منفاه وحيرته واقترابه من حالة التلاشي:

غنيت ترثيك الحبيبه،
وحملتها فانا المسيح يجرُّ في المنفى صليبه، (١/٣٢١)

هذا الاقتران بين السياب والمسيح بقي ملازماً له ينفذ من خلاله لادانة الواقع الذي يعيشه بما في ذلك من تسلط وحصار وخشية من الموت حيث الالتحام بتموز الفداء والتضحية التي جاءت عبر الاساطير العراقية التي تواصلت مع تراثنا العربي:

والصليب الذي سمرّوني عليه طواه الاصيلْ (١/٤٥٧)

وهذا الخوف والانتقال الوئيد من النهاية جعله يتخذ من الثعلب دليلاً على الخبث والوقيعة والغروب قبل الاوان، انه النضج قبل أوان النضج، أو القطف القسري له كما فعل في قصيدة (ثعلب الموت) عبر رمز عزرائيل فارس الموت الذي يدنو منه:

ثعلب الموت، فارس، عزرائيل يدنو ويشحذ
النصل ـ آه (١/٤٤٧)

ولانه يخشى غروبه قبل الأوان فإنه يعتبر ذلك تضحية منه، وخديعة صاغها له القدر، وحاك نسيجها ثعلب الموت كما فعلت عشتار مع زوجها تموز حين القته في غياهب العالم السفلي لتخرج هي إلى الحياة ثانية تزهو بنفسها وتتمتع بحياتها، وقد جاء ذلك بتأثير المرض العضال الذي صاحب رحلة الشاعر المتعبة، «فالعودة إلى الاساطير المنطوية على فكرة التضحية هي في حقيقتها عودة الى الموقف البدائي الذي يجمع فيه الانسان شتات ذاته ويوحد بين متناقضات عالمه مستفيداً من حالة التجانس التي افتقدها والتي كانت تتبلور في الاسطورة والاديان؛ فالتضحية امتداد طبيعي لها تحل محلها وتؤدي دورهما»[٣٢]. وشاهد الموت هو (الغراب) الذي اتخذه رمزاً للتطير والتشاؤم في قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦) وعمق هذه الفكرة (التطير) كما جاءت في الاعتقاد الشعبي مقرونة بقابيل القاتل الأول في البشرية حتى أن الغراب كان ذكياً معه حينما علمه كيف يخفي الجريمة بدفنها بالتراب وهذا ما طرحه بدر في قصيدة (المومس العمياء):

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من أيّ عش في المقابر دفَّ اسفع كالغراب؟
«قابيل» أخفِ دم الجريمة بالازاهر والشغوف
وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء (١/٥١٠)

وليس هذه هي الرموز التي وظفها السياب في شعره، وإنما هي كثيرة، لكن مايهمنا هنا هو فاعليتها في الصورة وقدرتها على منح القصيدة تواصلها الدرامي والانساني من خلال استفادته من الفكر البدائي والأساطير في نسج تفاصيل الأشياء وتماسكها مع بعضها البعض حتى أنها اقترنت لديه بالفجيعة فهو يرى «أن فجيعته دائمة الحضور في حياته، فإنه يحاول أن يسبغ على هذه الفجيعة ما يجعلها تشكل عند المتلقي معايشة ومشاركة إنسانية لعظيم ما يعانيه. ولما كانت رموز العذاب كثيرة في تاريخ الانسان، فإن السياب قد جعلها تعبر عن حالته الفردية، بان وحَّد بينها وبين عذابه

وآلامه، وصولاً إلى تعميم الحالة وتوسيع دائرتها الانسانية»[٣٣].

بالإضافة إلى الرموز التقليدية العديدة في شعر السياب فإنه كوّن لنفسه بعض الرموز التي امتلك كل منها خصوصيته، فالمخبر يتابعه الشاعر عبر أسلوب ضمير المتكلم لكي يخلق شيئاً من الدرامية والتفاعل بينه وبين القارىء بقصد كسب رأيه لادانة هذا العنصر من خلال صورة شعرية متماسكة تستغل الواقع لتعرية مواقف السلطة وتسبغ معاناتها على القصيدة، فأصابع الادانة تبدأ من الداخل، من أعماق المخبر نفسه فهو «الحقير» و«الغراب» و «الدمار» و«الخراب» و«اللئيم» و«الغبي» و«الحقود». ان صيغة «أنا» التي تسبق هذه الصفات المقيتة جعلت من المخبر رمزاً لكل مفردة منها، وبهذا تحول إلى رمز خصوصي ابدعته مخيلة الشاعر بعد أن أفرزت تأثير الواقع والوضع السياسي الذي ساد العراق آنذاك نتيجة شيوع ظاهرة التجسس على الوطنيين وانتشار المخبرين حتى بات المثقف يخشى على نفسه من الاعتقال والبؤس، وأن لم ينسَ الربط بين تحرر القطر وتحرر الوطن العربي، ثم يتحول الموقف الذي أدان به نفسه وذاته الملطخة بدماء أبناء الشعب من السرد والتشخيص الذاتي إلى مخاطبة الذات وكان ذلك يجري بقناعة كاملة فقد كان ضميره يؤنبه:

في البدء كان يطيف بي شبحٌ يقال له: الضمير
أنا منه مثل اللص يسمع وقع أقدام الخفير
شبحٌ تنفس ثم مات
واللص عاد هو الخفير (١/ ٣٤٠)

عندما يموت الضمير يفقد الانسان وجوده الفعلي وكينونته في المجتمع بحيث يحصل نوع من التداخل بين اللص والخفير فلا فرق بينهما طالما اختفت نزاهة ومشاعر الانسان من أجل الخير، فيكون دواء الداء هو الداء، والاستمرار في اقتراف الخطيئة:

أثقل ضميرك بالآثام فلا يحاسبك الضمير
وانس الجريمة بالجريمة والضحية بالضحايا. (١/ ٣٤١).

ان الصورة الشعرية تستمد وهجها من الرموز التي جعلها الشاعر ملاذه في

التواري عن أنظار السلطة، أو وظفها لتكون ذات قيمة مضافة في البناء الشعري، فالمضمون الذي تطرحه الاسطورة كرمز، أو يطرحه الرمز الخصوصي للشاعر هو الذي يظل يمتلك نكهته الخاصة به لأنه يتغذى على انسيابية حميمة تقوده الى الالتحام بالحياة وبالقصيدة عبر بناء قويم اعتمده الشاعر ليكون دليله إلى التفاعل.

(٨)

لقصائد الشاعر بدر شاكر السياب خصوصية خلقتها الظروف التي كتبت تحت ضغطها، والمضمون الذي عبرت عنه، فهي تظل تنبض بالحياة وتلتحف بمعاناته الذاتية وبما يحيط به من أحداث، فقصائد مثل (سفر أيوب، النهر والموت، انشودة المطر، مدينة السندباد، حفار القبور، المومس العمياء، الاسلحة والاطفال) تظل تحمل خصوصيتها التي تكشف عن وعي الشاعر بأدواته وقدرته في منح القصيدة جهده، ولذا فانها تناسبت في توهجها مع انسياب عناصر الصورة الشعرية وتجانسها مع الزمن والظرف المؤثر فيها، فقد كتب السياب قصيدة (سفر أيوب) في لندن من ١٩٦٢/١٢/٢٦م ولغاية ١٩٦٣/١/٢م، وفيها كان الشاعر يصارع الداء، ويكابد الالم ويتفجر تحت ضغط مرارة الانتظار، يحلم بالخلاص ويناشد تموز والمسيح، ويتذكر أيوب المعذب الذي صارع الداء وانتصر عليه، انه يخشى غروبه المفاجيء ونهايته المؤلمة عبر عشرة مقاطع، لكنه لم يفقد الامل بالخلاص مهما استطال البلاء واستمر كما كان ايوب يحمد ربه مفجراً صورة شعرية متوثبة بالحنين الذي يتدفق مع حرارة الالم حتى صار ايوب بالنسبة له قناعاً وصنواً ومعادلاً يتوكأ عليه لمجابهة الازمة، ولهذا فان بين الجسدين والروحين وشيجة المحب مع الحبيبة، والمتذرع الى الله الذي يحمده على ما يصيبه، ويستكين تحت يديه مستسلما مقتنعاً بالقدر.

وان صاح ايوب كان النداء:

«لك الحمد يارامياً بالقدر

ويا كاتباً، بعد ذاك، الشفاء» (١/ ٢٥٠)

وعندما يرحل الاب، فان صورة اطفاله تنتصب امام عينيه، وكذلك يفعل بدر

مع غيلان، ثمرة الحياة وما يتبقى منه مجرد ذكرى فقد فجر الحاضر الاليم مرارة الماضي وأيامه، فصار السفر معادلاً للموت وللرحيل اذ يتخيل ابنه غيلان يلوح له كما فعل في سفره ورحيله ، فسفر ايوب وعناؤه يتحدان بصورة الذات المتعبة الموهة يستجدي الحنين وتنتظر الحياة:

ووجه غيلان الذي غاب عن المطار!!
وانت اذ وقفت في المدى تلوحين!!
اقبال . . انّ في دمي لوجهك انتظار،
وفي يدي دمٌ، اليك شدّه الحنين. (١/٢٥٢/٢٥٣)

حتى انه يجد صلة بينه وبين قابيل (الاخ) لكي يزيل عنه العناء ويبدد وحشة الداء ليعيد اليه نشوة الحياة، وعندما لا يجد من يسمع النداء يتجه نحو ربّ ايوب ليبعد عنه الداء من اجل اطفاله، فمن يرعاهم بعده؟:

اطفال أيوب من يرعاهم الآنا؟
ضاعوا ضياع اليتامى في دجىً شاتِ.
ياربِّ أرجع على أيوب ما كانا: (١/٢٥٧ ـ ٢٥٨)

ولأن السياب ولد في جيكور فان ما كان لديه هو (جيكور) و (الشمس) و (الأطفال) و (النخل)، انه الارتباط الصميمي بالارض، بالقرية التي ولد فيها ومنحته الحياة والشعر والمعاناة فظل هاجسه الداخلي ينبع من الاقتراب منها حتى صار الشفاء لديه يعني العودة الى الينابيع، الى الشط وجيكور، فمنهما يبدأ الحب وينتهي الالم ويبدأ العراق، ومنهما يتوهج العشق ويشعر بالطمأنينة والتواصل مع الحياة، والالم يفجر المعاناة ويترك للمكابدة فرصة الايغال الى الماضي، الى الذاكرة حيث يتوهج الحنين الى القرية كجزء من حنينه الى الريف وليوغل نحو اجواء جيكور:

مريضا كنت تثقل كاهلي والظهر أحجار،
أحنُّ لريف جيكور
واحلم بالعراق : وراء باب سدّت الظلماء



بابا منه والبحر المزمجر قام كالسور
على دربي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان صورة الحياة الواقعية بانهارها ونخيلها وعصافيرها وناسها المكافحين هي الصورة التي ظلت تتألق حنيناً الى ما هو افضل واجمل في عيون السياب ومسامعه وخياله، انه يذوب في تلك الحياة حتى الموت الذي سيكون انتصاراً للحب وللحق، وهذا الاندفاع الوجداني مع المعدمين هو سليل المعاناة وصنو الانتماء الى المجتمع، وربيب التوقد الشعري الذي ينبع من بين ثنايا الشقاء لكي يلتحم ببويب رمز الخصب والعطاء في قصيدة (النهر والموت) حيث يتواشج حس الشاعر مع دفق نهره الحزين الذي يحمل همومه ومتاعبه حيث يصبح موت الموت الشاعر انتصاراً وتدفقاً كالنبع الذي يفجر الأرض ليروي المرابع والاوطان، لذا فان صورة تموز المكابر الباحث عن الخلاص تتغلغل عبر صورة الموت والشاعر حتى يرتدي بدر حلته تدريجياً، لأن الرحيل عبر مرافىء الالم والحلم يظل رهن الخيال والانسياب الندي مع اجنحة الطائر المحلق دائماً.

ان هذه الصورة تتواشج مع العين الفاحصة المتأملة والأذن المصغية التي تبحث عن ضالّة الشاعر، فصوت هدير النهر كصوت (اجراس برج ضاع في قرارة البحر) انه خافت وحزين ينزف معاناة شاعره حتى يتضاءل هذا الصوت فيغدو مثل نضح الجرار التي يذوب بلورها «في أنين» مما يفجر مواطن الحنين، ويكشف عن بواعث الانتماء الى القرية ونهرها (بويب) بحيث يخلق لقاء نفسيًّا واضحاً بين حزن النهر، وحزن المطر في صورة شعرية تمتزج فيها اللغة بعناصر الصورة الاخرى وتتوهج عبر نقطة استقطاب الحزن الذي يجمع بين دفتي سفينة الشاعر ويدفعها نحو الابحار الى شواطىء الدفء والذكريات فتراوده امانيه للجري تحت جنح الظلام، لأن الامنية لديه صارت ملاذاً يوظفه للتعويض عن المعاناة عبر الفعل (اود) في صيغة الزمن الحاضر مما يفسر شوقه الى المستقبل الذي ينتظره وغيره من الكادحين المكافحين حيث تقترن الامنية بالحب، والاكتفاء بالخلاص عبر صورة الشاعر وهو يحمل النذور التي تلقى في النهر كما يحدث لدى البسطاء من الناس في معتقداتهم الشعبية فيلقون بالقمح في النهر اعتقاداً منهم انه طعام لحصان البطل الغائب والمجسد في شخصية (الخضر) كما فعل جل شعرائنا المحدثين، ولأن القمح لا يكون جميلاً ولا ينبع من وهج الفرح الا حينما يقترن بالزهور دلالة الخصب والحياة اليانعة ومقتبل العمر وسورة الزمن الهادئة المنسابة مع الق الحياة:

اودُّ لو أطل من أسرَّة التلال
لألمح القمر (١/٤٥٤)

هنا تبدأ صورة القمر تكبر وتمتد عبر أشعته البراقة في التوزع والانتشار لكي تملأ السلال (بالماء والاسماك والزهر)، وهنا تصبح أمنية للامتداد نحو الخوض في النهر ولكي يتبع القمر، ولكن لكي يسمع أصوات صليل الحصى في قرارته التي تنبعث مثل (صليل آلاف العصافير على الشجر)، وهنا تبدو المقارنة بين صوت الحصى وزقزقة العصافير واضحة، ثم يحاول تجسيد الحزن مستغلاً صورة النهر فيخاطبه:

أغابة من الدموع أنت أم نهر؟ (١/٤٥٤)

وهذا الحزن تقوده رغبة الغوص نحو اعماق النهر، لكنه ليس تلاشياً أو ذوباناً

مزمناً فيه، وانما يحدث ذلك بتأثير مهنة الغوص التي شاعت على شواطىء الخليج العربي بحثاً عن المحار واللؤلؤ، بحثاً عن الحياة المرفهة الجديدة التي تعتقه من ربقة الفاقة والعوز فيصبح الصيد وسيلة للخلاص كما هو الحال مع النهر، فبويب رمز للخصب والولادة والانبعاث، وتقترن قصيدة (مدينة السندباد) بقصيدة (النهر والموت) عبر صورة الماء ـ المطر رمز الانبعاث والتواصل من خلال الفكرة نفسها عندما يغدو الموت لديه خلاصاً وحياةً وعودة جديدة للحياة، وهنا أجد بعض اللمسات الصوفية التي درج عليها بعض المتصوفة حينما يجدون في تعذيب النفس وتجنب الملذات والمتعة والتبتل بحثاً عن الخلاص والحياة في الآخرة، وهذه فكرة فيها الكثير من الغلو تعبر عن استقاء السياب من يانع التقاليد والاعراف التي تغذي القرية فوظفها لتكون سبيله في خلق الصورة ودليله في الارتقاء نحو مرافىء القصيدة المتألفة فناً وألماً ومرارة وانسياباً نحو الحياة:

فآه يا مطر!
نودُّ لو ننام من جديد،
نودُّ لو نموت من جديد،
فنومنا براعم انتباه
وموتنا يخبىء الحياة،
نودُّ لو اعادنا الإله
الى ضمير غيبه الملبّد العميق، (١/٤٦٤)

ولأنه تواق الى الاسطورة فهو يستعين بادونيس بديلاً عن تموز الباحث عن الخلاص، ولكن من دون جدوى فلا منجل يحصد ولا أزاهر تقعد فيبقى بانتظار ولادة اليوم والغد، لأن ادونيس صار رمزاً للاندمار البطولة:

ادونيس! يا لاندحار البطولة
لقد حطّم الموت فيك الرجاء
واقبلت بالنظرة الزائغة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالقبضة الفارغة (١/٤٦٦)

ولكون السياب «يكثر من ذكر تموز وعشتار وادونيس والمسيح، لأن هذه الرموز كانت الأقرب الى موقفه، عندما كان متبنّياً مفاهيم الفداء والبعث والتضحية، وفكرة الجدب والخصب، ايام خضم الانتماء السياسي وفورته وأيام كان مشاركاً منفعلاً بالاحداث السياسية»[٣٤].

كما ظل المطر مثار حزنه، فهو بكاء ودموع من نوع آخر لأن الولادة تذكره بالتلاشي والموت في قصيدة (انشودة المطر) :

مطر . . .
مطر . . .
اتعلمين ايّ حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب اذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء كالدم المراق، كالجياع،
كالحب، كالاطفال، كالموتى ـ هو المطر! (١/٤٧٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصورة هنا تبدأ بالمطر عبر حاسة البصر وتغلغلها نحو حاسة السمع لمسارب المطر فينشج بكاءً اليماً عندما ينهمر في المزاريب، فيجعله يحس بالضياع والالم والموت، فالحياة فانية زائلة والمطر بعث يولد من ثنايا الاشياء ليعود اليها، يعود بها الى رحم الارض كما يعود الانسان الى التراب فهو الأثل الذي انبعث منه، وهذا الاحساس يولد الالم في اعماق الشاعر ويزرع المكابدة في دواخله لأنه يجسد معاناته الذاتية ومرارة ايامه الأخيرة.

هذه رحلة طيعة مع صورة السياب الشعرية استغرقت زمناً ومسافة وصحبة ثرية وندية وجميلة مع الشاعر الذي وهب الحياة كل ما يملك ووهب الشعر عصارة ذهنه وتوقد مشاعره واحاسيسه.

الهوامش

(١) سي ـ دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: د. احمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم، مراجعة: د. عناد غزوان اسماعيل: ص ٢١.
(٢) الاسطورة والرمز، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا: ص ٦٠.
(٣) جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا: ص ١٩.
(٤) قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث، ترجمة بدر شاكر السياب: ص ٤.
(٥) الصورة الشعرية: ص ٢١.
(٦) س.م. بودا، التجربة الخلاقة، ترجمة: سلامة حجاوي: ص ١٣.
(٧) قيس كاظم الجنابي، شاذل طاقة والبحث عن الجذور ـ الصورة الشعرية، مجلة آفاق عربية (بغداد)، ع (٩) س (٧) مايس ١٩٨٢: ص ١٩.
(٨) خالص عزمي، صفحات مطوية من ادب السياب: ص ٣٧.
(٩) محي الدين اسماعيل، للعاصفة لا للريح: ص ١٥٧.
(١٠) محمد الجزائري، ويكون التجاوز: ص ٢٦٤ ـ ٢٦٥
(١١) عبد الجبار عباس، السياب: ص ٤٠.
(١٢) إ. آ. رتشارد، مباديء النقد الادبي، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض: ص ١٧٨٠
(١٣) الصورة الشعرية: ص ٢٣ (١٤) ويكون التجاوز: ص ٢٦٥.
(١٥) للعاصفة لا للريح: ص ١٥٦.
(١٦) عبد الجبار داود البصري، ساعات بين التراث والمعاصرة: ص ٢٦.
(١٧) د. احمد كمال زكي، النقد الادبي الحديث ـ اصوله واتجاهاته: ص ٥١
(١٨) الصورة الشعرية: ص ٣٢. (١٩) النقد الادبي الحديث: ص ٥٥.
(٢٠) احمد نصيف الجنابي، في الرؤيا الشعرية المعاصرة: ص ٣٤.
(٢١) المرجع السابق: ص ٣٣.
(٢٢) شاذل طاقة والبحث عن الجذور ـ الصورة الشعرية: ص ١٩.
(٢٣) صفحات مطوية من ادب السياب؛ ص ٢٦ راجع أيضاً ندوة الاسبوع العدد (١) في ١٩٥٢/١١/١.
(٢٣) ماثيو ارنولد، مقالات في النقد، ترجمة وتقديم: على جمال الدين عزت، مراجعة د. لويس عوض: ص ٢٠ (٢٤) الصورة الشعرية: ص ٣٢. (٢٥) مباديء النقد الادبي: ص ١٧٩.
(٢٦) شاذل طاقة والبحث عن الجذور ـ الصورة الشعرية: ص ١٩.
(٢٧) النقد الادبي الحديث: ص ٧٧. (٢٨م جماليات المكان: ص ٢٩.
(٢٩) بدر شاكر السياب والحركة الشعرية: ص ١١٠.
(٣٠) ديلان توماس، باشراف سي. بي كوكس، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا: ص ٧١.
(٣١) المرجع السابق: ص ٧٩. (٣٢) عبد الجبار عباس، السياب: ص ١١٦.
(٣٣) عبد الرضا علي، الاسطورة في شعر السياب: ص ١٢٧.
(٣٤) د. محسن اطيمش، دير الملاك: ص ١٣٨.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفن والحياة

د. سعد العبدالله الصويان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأكاديميات لم توجد الفن ولكنها حاولت تقنينه بعدما اكتشفته في مظاهر الطبيعة ونشاطات الانسان. منذ خلق الله الانسان طبعه على حب الجمال وميّزه بذلك عن الحيوان. يخطيء من يعتقد أن الانسان العصري يتميز عن أسلافه بحسه الفني وذوقه الرفيع. الانسان الفطري فنان يعيش الفن ويمارسه في جميع شؤون حياته: لغته جميلة موقعة، حركاته رشيقة، قسمات وجهه معبرة، عيناه لهما بريق، يحب الألوان الزاهية والأشكال الهندسية، ولا يؤدي عملا من الأعمال إلا بمصاحبة الغناء، يرقص لأدنى سبب، ويقول الشعر في كل مناسبة.

نعم تختلف الجماعات التقليدية عن المجتمعات المتحضرة في أنها في الأغلب الأعم لا تعرف مبدأ الفن للفن، أو ما يسمى الفن الخالص. لا يمكننا أن نتصور تماثيل منصوبة في أسواق القرية، لا تحف ولا لوحات معلقة في الأكواخ وبيوت الطين. القصيدة المنثورة مفهوم لا يرد بتاتا على ذهن الرجل الأمي. هذه من مظاهر المجتمعات

المتحضرة التي تنظر إلى الفن كنشاط متخصص قائم بذاته. هذا الرجل المتحضر يفتض حضارات الشعوب البدائية باسم الفن. الأصنام التي كان يعبدها الرجل البدائي وصور القديسين التي يتوسل بها أهل الريف تحولت إلى تماثيل تزين بها ساحات المدينة. التمائم والأحجار الكريمة التي استخدمها الأقدمون لدرء العين والحسد والأرواح الشريرة أصبحت مجرد حلي تزدان بها معاصم الغانيات.

أشياء الرجل البدائي المسكين التي تعب في صنعها واستخدمها في تسيير شؤون حياته يجمعها هذا الرجل المتحضر ويضعها في صناديق زجاجية ليحدق بها ويتفكه بالنظر إليها. ما نشاهده من مسرحيات وغناء ورقص كان عند الاغريق والأمم التي سبقتهم مرتبطا بالطقوس والشعائر الدينية، لو بعث الانسان البدائي ورأى كيف تبتذل أشياؤه وتمتهن مقدساته في المتاحف والمسارح لاستصرخ الآلهة ودعا بالويل والثبور.

الفن عند الجماعات التقليدية مهما كانت طبيعته، مرئيا أو مسموعا أو حركيا، يرتبط ارتباطا مباشرا بالحياة وله وظيفة ملموسة ودور بارز في المجتمع. أي نشاط انساني أو مظهر من مظاهر الحياة التقليدية هو عمل يقصد به سد حاجة معينة بطريقة فنية تتناسب مع الذوق العام. لو كان الكساء مثلا يقصد به مجرد ستر العورة ووقاية الجسم من الحر والقر لما تفننت الشعوب في تصميم الأزياء ولما اختلف اللبوس حسب اختلاف الحالة والمناسبة. في مجتمعات الصيد والرعي نجد الانسان حالما يحط رحاله ويلجأ إلى ظل كهف أو شجرة ليجعل منه سكنا مؤقتا يبادر قبل كل شيء الى تهيئة المكان وترتيبه بشكل يتناسب مع ذوقه الفطري وحسه الجمالي. وما أشد حرص الانسان بعد أن يستقر على تشييد القصور الفخمة التي تزينها العقود والأقواس والشرفات والطلاء وغيرها من الديكورات التي لا داعي لها لو كان الغرض منها نفعيا بحتا. هل للنقوش التي نضعها على الأبواب والمصاريع والنوافذ أي دخل في صد الريح ودفع الخطر الخارجي ومنع الناس من ولوج الدار؟ انه الحس الفني الذي جبل عليه الانسان، غريزة وهبها الله له مثل اللغة، وهي لا تقل عن اللغة في دلالاتها النفسية وإيحاءتها الرمزية. الفن هو استنباط النظام والتوازن اللذين يسيران الكون والطبيعة ثم اسقاطهما على ابداعات الانسان الفكرية ومنتجاته المادية.

ولو أجلنا النظر في بيئتنا المحلية لوجدنا الحس الفني ماثلا في كل صغيرة وكبيرة من حياتنا التقليدية، وذلك بعكس ما يتبادر إلى الذهن لأول وهلة حين ينصرف الحديث إلى حياة صحراوية تسودها روح البداوة. نحن هنا لا نتحدث فقط عن الشعر والغناء والرقص بل أيضا عن مظاهر الفن الشاخصة المرئية كما تتمثل في الصناعات الأدوات التقليدية.

لا شك أن هنالك الكثير من أدواتنا المحلية التي تخلو من أي مسحة جمالية وغايتها نفعية بحتة، خصوصا تلك التي تستعمل في الفلاحة مثل «الفاروع» «المسحاة»، «المدمثة»، «المنثر»، «الوثارة»، «المراحل»، «الوقر»، «المحفر» وغيرها، ربما لأن هذه الأدوات ليست للاستخدام البشري وإنما للأعمال العنيفة القذرة التي تتعلق بالتربة والطين والسماد وما الى ذلك. أما الأشياء التي يستخدمها الانسان مباشرة في مأكله ومشربه وملبسه ومسكنه وتنقلاته وغير ذلك من منافعه الخاصة فإنها قلما تخلو من اللمسات الفنية. بل إن اليد البشرية قلما تلامس شيئا دون أن تضفي عليه مسحة من الجمال والسحر وتنفخ فيه من روح الانسان.

انظر إلى أبسط الأشياء مثل «البيز» المزركش الذي يستخدمونه لوقاية اليد ضد حرارة الدلة أو الأبريق، ألا يمكن أن تفي بهذا الغرض أي قطعة من الخيش أو القماش البالي؟! قل نفس الشيء عن «المبرد» الذي كانوا يستخدمونه لتبريد القهوة بعد تحميصها وعن «المهفة» التي كانت تستخدم للترويح عن الجسم أيام الحر. أنظر الى دقة النقوش والحذق في صناعة «الدلة» و «المبخرة» والزخارف الجصية التي يزينون بها مجالسهم! ألم تتعجب من عناية الأقدمين وتفننهم في زخرفة سرج الحصان واللجام و «شداد» المطية و «الهودج» و «الساحة» التي كانوا يجلسون عليها؟! ولا تنس «الميركة» و «السفايف» و «الخرج» وغير ذلك من الأشياء الجميلة التي اعتاد البدوي أن يزين بها راحلته والتي تغنى في وصفها شعراء البادية قديما وحديثا ويسمونها «دشن» أو «دل».

عـلون بـأنمـاط عـتـاق وكـلة
وراد حـواشـيـهـا مـشـاكـهـة الـدم

ووركن في السوبان يعلون متنه
عليهن «دَلٌ» الناعم المتنعم
وفيهن ملهى للصديق ومنظر
أنيق لعين الناظر المتوسم
كأن فُتات العهن في كل منزل
نزلن به حَبُّ الفَنَا لم يُحَطَّم

وفي قوة الملاحظة ودقة الوصف والمجازات التي يستخدمها العربي لتجسيد مظاهر الطبيعة أقوى شاهد على شفافيته وحسه الفني. فكثيب الرمل ردف الحبيبة والليل شعرها والبرق ثغرها والماء عينها. ويحب العربي الألوان الزاهية مثل الابل الوضحاء والحمراء والشقحاء ويستأنس بالأسواق الموسمية لما فيها من تنوع وتلوين حيث يفد إليها الناس من مختلف الجهات والقبائل على اختلاف ازيائهم ولهجاتهم.

السوق يعجبني إلى شفت طوله
مثل النظيم المختلف عن مثيله
ذولا لهم حاجة وذولا بدوله
يلهون راع الوارده عن قبيله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترى هل سينتبه الرسامون والنحاتون والفنانون التشكيليون عندنا إلى هذه المعطيات؟ كثيرا ما نسمعهم يتحدثون عن استلهام البيئة المحلية هؤلاء الذين يمضون سنوات الغربة الطويلة الكئيبة، ترى هل جلسوا بعد عودتهم ولو لساعة واحدة إلى صائغ أو صانع أو نجار ليتحدثوا معه عن سر هذا الحرفة وأصول هذه الفن الذي ورثه من فجر التاريخ؟ ترى هل لبسوا ثيابا داكنة وذهبوا إلى البادية والقرية للتعرف على مختلف أنماط الفن المحلي؟!

ليس الاستلهام أن يضع الفنان أمامه شيئا محليا ويرسمه. لابد أن يعرف دقائق هذا الشيء وطريقة صنعه وشعور الصانع أثناء عملية الصنع، ولابد أن يعرف شعور الناس تجاه هذا الشيء وتقويمهم له، وأن يستوعب الذوق العام والحس الفني للجماعة

ووظيفة الفن النفسية والعاطفية بالنسبة لهم. إذا استبطن الفنان هذه الأمور وتمثلها تمثلا صحيحا استطاع أن ينتج فنا ينبض بالحياة ويعبر عن وجدان الجماعة.

قلنا أن الشعوب والجماعات التقليدية لا تعرف مبدأ الفن للفن أو ما يسمى الفن الخالص، حيث أن الفن عندها لا ينفصل عن شؤون الحياة الأخرى ونلمسه في كل حرفة من الحرف. العامل في أداء عمله والصانع في اتقان صناعته كل منهما فنان ينشد الجمال والكمال.

لذا نجد الفن عند الجماعات التقليدية فنا فطريا بسيطا يعبر عن روح الجماعة. أما في المجتمعات المتحضرة فانه ينشأ التخصص في الفن والتكسب من ورائه ويصبح مجالا معقدا فيه تشعب وتنوع. في البادية مثلا نجد معظم الفتيات يحسن الغزل والنطي والنسيج، ومعظم القرويات يحسن نسج الخوصيات وفن التطريز. ومعظم الرجال في هذه المجتمعات يجيدون الرقص والغناء التقليدي الذي تصحبه آلات بسيطة مثل الطبل أو بدون آلات في معظم الحالات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والفنون الغنائية والحركية في المجتمعات التقليدية مرتبطة بدورة الحياة، دورة حياة الفرد وما يمر به من أطوار أثناء سني عمره ودورة حياة المجتمع خلال عبوره من موسم لآخر على مدار السنة. (ونظرا لارتباط الرقص في المجتمعات التقليدية وتمازجه مع اللعب والعمل استخدمنا مصطلح «الفنون الحركية» الذي يشتمل على هذه النشاطات الثلاثة، ويؤكد على صلتها ببعضها.) الايقاع والتناغم حقيقة كونية تتجسد في حركة الأجرام السماوية وتعاقب الفصول ودقات القلب. الايقاع يتشكل في اللاوعي الانساني لحظة الولادة مع تقلصات الرحم المنتظمة ويلازم الانسان من المهد إلى اللحد.

ارتباط الغناء والرقص بالعرس معروف. وحينما تلد المرأة فإنها تغني لطفلها في الأشهر الأولى وهي ترقصه لتشد بنيته أو وهي تهدهده لينام. وبعدما يكبر قليلا تغني له وهي تدربه على المشي. والكثير من المهارات الذهنية والعضلية والقيم الاجتماعية

يتعلمها الطفل أثناء فترة التنشئة خلال السنوات الأولى من عمره عن طريق الاهازيج التي يتلقنها من أبويه. ثم تبدأ فترة اللعب مع الانداد. اللعب نشاط اجتماعي ضروري لتنشئة الطفل في تعويده على التعامل مع الآخرين وتهيئته لشغل المراكز الاجتماعية وأداء الأدوار والمهام المختلفة التي تناط بعاتقه حينما يصبح انسانا بالغا مكلفا. واللعب نشاط عضلي وذهني فيه استراتيجية وتخطيط وفيه تمازج بين الحركة والايقاع والنغم. ألا تذكرون مثلا حينما كانت الفتيات الصغيرات يسرّحن شعورهن ويلبسن الخلاخيل والبرابيش وتضع الواحدة يدها على كتف الأخرى في صف منتظم وتجلجل البرابيش مع وقع الخطى الجميلة ويرددن بصوت واحد.

هـوهـا يـا هـوهـا
والـكـعـبـة بـنـوهـا
ميّـة زمـزم شـربـوهـا
سـيـدي سـافـر مـكـه
جـاب لي زنبيـل كـعكـه

أو..

جـن الـنـغـم صـف صـف
مـعـهـن نـوره تـقـرع دف
قـال الـشـاوي حـبـيـبـي
قـالـت مـقـطـوع لـك شـف

أما حينما نتحدث عن ارتباط الفنون الغنائية والحركية بدورة حياة المجتمع فإننا سوف نلاحظ اختلافا بين هذه الفنون يتمشى مع اختلاف البيئات والمواسم وما يعنيه ذلك من اختلاف في النشاطات والأعمال المصاحبة للرقص والغناء. فالغناء في البادية يختلف عنه في الحاضرة وفي البيئة الصحراوية يختلف عنه في البيئة البحرية.

من المعروف ان الأعمال غالبا ما تكون مصحوبة بأبيات يرتجلها العاملون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتغنون بها وفق ايقاع موسيقى يساعدهم على ضبط حركاتهم وتنظيم عملهم، بل يساعد حتى في تنظيم عملية التنفس وتبادل الأكسجين مع ثاني أكسيد الكربون في الجسم. هذا يعني توفير الجهد والطاقة وضبط الزمن. مثلا الغناء أثناء التجديف في البحر يساعد على تزامن حركة المجاديف. والغناء أثناء حرث الأرض يساعد على تزامن وقوع المساحي. والبناءون الذين يناولون بعضهم الطوب عن بعد يساعدهم الغناء على ضبط التوقيت وقوة الدفع بحيث لا تقصر الطوبة عن غايتها ولا تتعداها فيختل العمل أو يحدث مالا تحمد عقباه. لذا وجد الغناء مع الانسان منذ أن درج على وجه المعمورة ولازمه في جميع شؤونه، حتى في الممات تنوح عليه النائحات.

يغني الفلاح وهو يحرث الأرض ويحصد الزرع ويدرسه ويذروه. البعض منا لا يزال يذكر الأغاني الجميلة التي تردد أثناء «السواني» و «كمام النخل» و «الختام» و «الحصاد» و «الدياس».

وفي البادية «يحدون» على الخيل و «يهيجنون» على الهجن ويهزجون الاهازيج وهم يمتحون الماء من الآبار لسقي الابل. وقد اعتاد أهل الجزيرة العربية حينما تلدغ الحية شخصا أن يتجمعوا عند رأسه ويغنوا طوال الليل لاعتقادهم أن الملدوغ ينبغي أن يبقى صاحيا يقظا حتى لا يسري السم في جسده ولا يدعونه ينام حتى تنام الحية التي لدغته والتي يقولون انها لا تنام إلا مع بزوغ نجمة الصبح. والحديث عن فائدة الغناء في التطبب والعلاج يذكرنا بالزار والتوسل بالغناء لطرد الأرواح الشريرة وجلب الأرواح الخيرة. هذه ترسبات وثنية ظلت مع الانسان ورثها من العصور السحيقة والأمم الغابرة.

يعتقد البعض أن البحر حاجز طبيعي يفصل الأمم والشعوب عن بعضها البعض بينما هو في الحقيقة أيسر سبل الاتصال وأسهل طرق السفر. والبيئات البحرية بطبيعتها مزيج من الأجناس والحضارات وهي محطات توريد وتصدير حضاري وبشري. لذا فهي غنية بالفنون. ومن ينظر إلى منطقة الخليج في شرق الجزيرة العربية ومنطقة البحر الأحمر في غربها يلاحظ ثروة هائلة من الأنغام والايقاعات والرقصات

بعضها جاء من الهند وبعضها من افريقيا، ومعظمها توارثته الأجيال من جاهلية العرب الأولى مرورا بمختلف عصور الحضارة العربية الاسلامية المتعاقبة. وغالبية هذه الفنون يتغنى بها الصيادون والغواصون والمسافرون في عرض البحر.

والفنون التقليدية بطبيعتها جماعية في أدائها وفي سياقها ومناسباتها، تعبر عن تكاتف الجماعة وترمز إلى وحدة المصير، يتلاشى فيها الفرق بين المؤدين وبين الجمهور ولا فرق فيها بين المسرح والقاعة: المؤدون هم الشعب والمسرح هو الوطن.

ولارتباط الفنون التقليدية بالحياة فإن تغير الحياة يعني اندثار هذه الفنون وتلاشيها. في الخليج يندبون نهاميهم الذين ماتوا وانقرض معهم فنهم. في وسط الجزيرة تلاشت حياة البادية وتلاشى فنها. عازف الربابة الأصيل يكاد يكون معدوما، انغام وايقاعات وحناجر وطبقات صوتية غابت عن الأسماع. لابد أن نحاول الامساك ببعض خيوط الماضي قبل أن تذروها رياح التغيير. وما يروج الآن في الأسواق من أشرطة تحت مسمى الفن الشعبي ليست من الفن الشعبي في شيء. ما أسخف السامري حينما تكون المرددات مصريات والجوقة لبنانية بصحبة الأرغون والقيثار الكهربائي! لا نريد فقط أغاني شعبية بل نريد مسرحيات وابوريتات استعراضية غنائية راقصة تنقلنا إلى أجواء الماضي وتبرز لنا علاقة الفن بالحياة ونشاطات الانسان. نريد مسرحة الماضي وعرض فنونه بأسلوب ذكي فيه خيال مبدع وتصوير جميل. ولنا في تجربة فيروز والأخوين رحباني قدوة طيبة ومثال يحتذى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعض المدارس والاتجاهات الحديثة

«في علم اللغة»

لجون ليونز

ترجمة:

د. زكي حسن المتوني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أولاً: التاريخية:

في هذا الفصل سأناقش عدداً من اتجاهات القرن العشرين في علم اللغة تلك الاتجاهات التي تشكل مواقف وافتراضات شائعة، وأول هذه الاتجاهات ما أدعوه المذهب التاريخي، ويعد عادة ما يميز المرحلة المبكرة من الفكر اللغوي، ولهذا الاتجاه أهميته فيما نحن بصدده من تمهيد للطريق أمام الاتجاه البنائي.

وفي عام ١٩٢٢ كتب اللغوي الدانيماركي العظيم جيسبرسن مستهلاً أحد كتبه العامة في اللغة ويعد من أكثرها إثارة وجدلاً الجملة الآتية: «السمة المميزة لعلم اللغة

* الفصل السابع من كتاب «اللغة وعلم اللغة» لجون ليونز

كما نتصوره في هذه الأيام هي خاصته التاريخية» وأوضح جيسبرسن هنا وجهة النظر التي أوضحها هيرمان باول في كتابه «أسس تاريخ اللغة» الذي نشر لأول مرة في عام ١٨٨٠، وشاع وصفه بالإنجيل الأرثوذكسي للنحاة الجدد، وهي وجهة النظر التي تعبر عنها العبارة الآتية التي اقتبسناها من الطبعة الخامسة لكتاب باول التي ظهرت عام ١٩٢٠ «بقدر مايذهب وراء المرء الحكم المجرد للحقائق القائمة بذاتها، وبقدر مايحاول أن يمسك بالعلاقات الداخلية ليفهم الظواهر، يدخل المرء مجال التاريخ رغم أنه قد لايكون واعياً بذلك»، وكل من كتاب جيسبرسن والطبعة الخامسة من كتاب باول نحب أن نذكر بأن نشرهما كان بعد نشر كتاب دي سوسير «محاضرات في علم اللغة العام» بسنوات عديدة، وكان هذا الكتاب قد نشر بعد وفاة صاحبه وافتتح الاتجاه المعروف الآن باسم البنائية، وكان نشرهما أيضاً قبل سنوات قليلة فقط من تأسيس مدرسة براغ اللغوية التي توحدت فيها البنائية مع الوظيفية، ونشأت في كنفها بعض أفكار الاتجاه التوليدي الحديث، وتعد المذاهب البنائية، والوظيفية، والتوليدية، الاتجاهات والمواقف الرئيسية التي سنعنى بها في هذا الفصل.

ومن المثير أن نلاحظ ـ في طريقنا ـ أن بلومفيلد في كتابه اللغة (١٩٣٥) بينما كان يدرك الفضل العظيم لكتاب باول كان ينتقده ليس بسبب تاريخيته فحسب ولكن أيضاً بسبب عقلانيته واستبداله التعميم الاستقرائي القائم على الدراسة الوصفية للغة بما كان يعده بلومفيلد تفسيرات فلسفية وسيكولوجية زائفة، والآن دارت العجلة دورة كاملة فالوصفية البلومفيلدية (وهي التي يمكن أن تعد توجهًا أمريكياً خاصاً في إطار البنائية، حرثت البيئة التي نبتت فيها التوليدية التشومسكية وضد ما كانت رد فعل عليه، ومن المستحيل في كتاب بهذه الطبيعة أن نقدر بشكل منصف تعقيد العلاقات التي تربط بين مدارس القرن العشرين في علم اللغة، والتأثير الذي مارسته مدرسة على أخرى، وما سيأتي بعد ـ في هذا الفصل ـ على درجة عالية من الاختيار ويشمل بالضرورة قدراً معيناً من التفسير الشخصي، ومن البدهي بطبيعة الحال ألا يستطيع المرء إنجاز رسم منظوري تاريخي حقيقي يتعلق بالأفكار والمواقف المعاصرة حتى لو كان من الممكن أن تعد محاولته هذه ـ في حد ذاتها ـ شكلا من أشكال المذهب التاريخي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن ما المذهب التاريخي تبعاً للمعنى المستخدم به المصطلح هنا؟ يمثل المذهب التاريخي وجهة النظر التي أوضحها باول توضيحاً أكثر فعالية في الفقرة التي اقتبسنا منها جملة منذ لحظات وتذهب إلى أن علم اللغة ـ بقدر ما يكون في الواقع أو بقدر ما يطمح أن يكون متصفاً بالعلمية ـ تاريخي السمات بالضرورة، ويأخذ التاريخي ـ على الأخص ـ بوجهة النظر التي تذهب إلى أن النوع الوحيد المشروع للتفسير في علم اللغة هو ذلك النوع من التفسير الذي يمكن أن يقدمه مؤرخ فاللغات هي على ما هو عليه الحال الآن بسبب تعرضها ـ عبر الزمن ـ لمجموعة من القوى العِلِّيَة الداخلية والخارجية كتلك القوى التي ذكرناها في القسم الأخير (٦ ـ ٥) من ذلك الفصل الذي عقدناه لعلم اللغة التاريخي[1]، وبتبني وجهة النظر هذه سار معظم اللغويين في القرن التاسع عشر في اتجاه مضاد لأفكار فلاسفة حركة التنوير الفرنسية وأسلافهم التي انتقلت من جيل إلى جيل عبر فترة طويلة ترجع في النهاية إلى أفلاطون وأرسطو واستويكس وتهدف إلى استنتاج الخصائص التي تشترك فيها اللغات جميعاً مما يعرف أو يفترض أن يكون خصائص مشتركة للفكر الإنساني.

التاريخية بهذا المعنى الذي استخدمناه هنا لا تنطبق بالضرورة على النشوئية وهي وجهة النظر التي تذهب إلى أن هناك غاية للتطور التاريخي للغات، والنشوئية في الواقع كانت ذات نفوذ بعيد في علم اللغة في نهاية القرن التاسع عشر، وقد دافع جيسبرسن في كتابه الذي أشرنا إليه من قبل عن شكل معين لها، وثمة وجهات نظر أخرى قدمها أتباع المدارس المختلفة وكذلك الماركسيون بطبيعة الحال في إطار المادية الجدلية، ومن الممكن أن يصح ـ مع بعض الاستثناءات القليلة الواضحة ـ القول بأن معظم اللغويين في القرن العشرين رفضوا المذهب النشوئي، والتاريخية ـ كما سنرى في القسم التالي ـ أحد الاتجاهات التي قامت البنائية رد فعل عليها، ويمكن أن توضح من خلال علاقتها بها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثانياً: البنائية:

مايشار إليه بشكل عام بالبنائية ـ وبصفة خاصة في أوربا ـ متعدد النشأة، ومن المناسب ومن المتعارف عليه أن يؤرخ لمولدها كإتجاه يمكن تمييزه في علم اللغة بنشر كتاب

دي سوسير «محاضرات في علم اللغة العام» عام ١٩١٦، وكثير من الأفكار التي جمعها سوسير في محاضراته التي ألقاها في جامعة جنيف في الفترة ١٩٠٧ ـ ١٩١١ (وهي التي تأسس عليها كتابه) يمكن العودة بها إلى القرن التاسع عشر وماوراءه.

وقد أدخلنا من قبل عدداً[٢] من المميزات الفارقة المكونة للبنائية السوسيرية (على الرغم من أنها ليست عادة بالمصطلحات السوسيرية)، ويكفي أن نذكر القارىء بها وأن نبين كيف أنها متوافقة معاً، ومادمنا قد ناقشنا منذ قليل المذهب التاريخي فمن الطبيعي أن نبدأ بما يميز بين وجهتي النظر الوصفية والتاريخية في دراسة اللغات.

ويأخذ النحاة الجدد ـ كما رأينا ـ بوجهة النظر التي تذهب إلى أن علم اللغة ـ بقدر ماهو علمي وتفسيري ـ يجب أن يكون وبالضرورة تاريخياً، وأثبت سوسير في مواجهة هذا الرأي أن الوصف التزامني للغات يمكن أن يكون بنفس القدر علمياً ويمكن أن يكون أيضاً تفسيرياً، ويختلف التفسير التزامني عن التفسير التاريخي في كونه بنيوياً أكثر منه علّياً أي أنه يقدم نوعاً مختلفاً من الإجابة على السؤال «لماذا تكون الأشياء على ما هي عليه؟» فبدلاً من أن يرسم صورة للتطور التاريخي لصيغ أو معان معينة يظهر كيف أن كل الصيغ والمعاني على علاقة متبادلة في نقطة زمنية محددة في نظام لغوي معين، ومن الأهمية أن ندرك أن سوسير ـ في مواجهة وجهة نظر النحاة الجدد ـ لم ينكر شرعية التفسير التاريخي، وكان قد أسس شهرته وهو شاب صغير للغاية بإعادة حاذقة لبناء نظام الحركات في اللغة الهندية الأوربية الأم، ولم يتخل أبداً عن اهتمامه بعلم اللغة التاريخي، وما قاله في محاضراته بجنيف في علم اللغة العام أن طرق التفسير التزامني تتكامل مع طرق التفسير التاريخي، وأن الثاني يعتمد منطقياً على الأول.

وذلك كما لو طلب منا أن نبين لماذا ـ لنقل ـ هذه الحالة التي عليها في الواقع محرك سيارة رولزروس موديل كذا سنة كذا، ففي مقدورنا أن نقدم تفسيراً تاريخياً من خلال التغييرات التي حدثت عبر السنين في تصميم الكربرايتر وعمود الكرنك... الخ، وهو ما يمكن أن يكون مناسباً تماماً، ونستطيع بالتناوب أن نصف الدور الذي يلعبه كل مكون في النظام التزامني ونحن إذ نفعل ذلك يجب أن نوضح كيفية ملاءمة الماكينة مع نفسها وكيفية أدائها لعملها، وهو ما يعد تفسيراً غير تاريخي، وبنيوياً (ووظيفياً)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للحقائق، ومادامت اللغات الطبيعية ليست مصممة وهي لاتتطور ـ حسب وجهة سوسير على الأقل ـ عبر الزمن طبقاً لبعض الأغراض الخارجية أو الداخلية فمن الواجب ألا نحرص على أن نؤكد بشدة على تشبيه سوسير لها بمباراة الشطرنج، ويجب أن نسلم بغياب مصمم متحكم وبالاختلاف بين الماكينة والنظام الاجتماعي ويمكن أن نقول ـ بصورة صحيحة تماماً رغم أنها استعارية ـ إن الوصف البنيوي للغة ما يخبرنا كيف تتلاءم المكونات كلها معاً.

وتوجد جوانب معينة في الفاصل المميز لسوسير بين وجهتي النظر التاريخية والتزامنية موضع جدل، ولا نقول موضع تناقض، وعلى الأخص تأكيده على أن البنائية لامكان لها في علم اللغة التاريخي، وهذا تناقض في رؤية حقيقة أن عمل سوسير المبكر في نظام الحركات في اللغة الهندية الأوربية الأم عام ١٨٧٩ يمكن أن يعد نذيراً بظهور ما وصف فيما بعد بإعادة التركيب اللغوي الداخلي، وهذا النهج في إعادة التركيب اللغوي ـ كما رأينا ـ هُذِّبَ فيما بعد وتبناه العلماء الذين أسموا أنفسهم البنائيين واستلهموا أفكارهم ـ جزئياً على الأقل ـ من سوسير، وعلى كل حال يبدو أن سوسير نفسه اعتقد ـ صواباً أو خطأ ـ بأن كل التغييرات نشأت خارج النظام اللغوي ذاته ولم يأخذ بتفسير ما عرف فيما بعد بالضغوط البنيوية في النظام التي تعمل كعوامل عِلِّية في التغير اللغوي ولسنا في حاجة إلى مزيد من القول.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونحن في حاجة إلى الحديث قليلا عن طرفي ثنائية سوسير «اللغة والكلام» أي بين النظام اللغوي والسلوك اللغوي، وما يجب تأكيده في هذه المسألة تجريدية تصور سوسير للنظام اللغوي، فاللغة كما يقول سوسير شكل لامادة، ومصطلح «شكل» مؤسس بصورة جيدة على معناه في الفلسفة ويرتبط من ناحية بفكرة وليم فون همبولدت عن الشكل الداخلي للغة، ومن ناحية أخرى بفكرة الشكليين الروس عن الشكل المقابل للمحتوى في التحليل الأدبي، بيد أنه من المحتمل أن يكون مضللاً، ولن نشتد على فكرة سوسير إذا قلنا إن لغة ما بنية، واستخدام هذا المصطلح يقتضي ضمناً أنها مستقلة في المادة الفيزيائية أو الوسيلة التي تتحقق بها، والبنية بهذا المعنى مكافىء تقريبي للنظام، فاللغة من اللغات نظام ثنائي المستوى من العلاقات الأفقية والإحلالية (أو

الرأسية)، إن هذا هو معنى بنية ـ المعنى الذي يعطي فيه توكيد خاص لعلاقات التضام والتضاد الداخلية في إطار نظام لغوي ـ الذي يجعل مصطلح البنائية مناسباً للعديد من المدارس اللغوية المختلفة في القرن العشرين، تلك التي قد تختلف الواحدة عن الأخرى في جوانب مختلفة تشمل تجريدية تصوراتها للنظم اللغوية، ومواقفها من تصور التجانس[٣]، والتوليدية ـ كما سنرى فيما بعد ـ صورة معينة من البنائية بالمعنى الأعم.

بيد أن هناك ملامح أخرى للبنائية السوسيرية أكثر تمييزاً لها، وأحد هذه الملامح التأكيد على أن «الموضوع الوحيد الصحيح في علم اللغة هو النظام اللغوي يبحث في ذاته ولذاته» وهذه العبارة الشهيرة المقتبسة من الجملة الأخيرة من محاضرات سوسير قد لاتمثل وجهة نظره تمثيلا دقيقاً حيث يبدو أن هذه الجملة قد أضافها المحررون دون مبرر من المحاضرات نفسها، وثمة شك أيضاً حول المقصود بالعبارة «في ذاته ولذاته» على نحو دقيق، وعلى كل حال من المعتاد في العرف السوسيري أن يؤخذ في الحسبان أن النظام اللغوي بنية يمكن أن تكون مجردة ليس من القوى التاريخية التي أخرجته إلى الوجود فحسب بل أيضاً من القوالب الاجتماعية التي تعمل في إطارها، والعملية السيكولوجية التي تكتسب بها والتي تجعلها متاحة للاستعمال في السلوك اللغوي، ومثل هذا التفسير ـ شعار السوسيرية ـ سواء أكان مبدعه رائد السوسيرية نفسه أم غيره يستخدم عادة ليثبت مبدأ استقلال علم اللغة (أي استقلاله عن الفروع العلمية الأخرى) وليثبت مميزاً منهجياً من ذلك النوع الذي رسمناه في فصل سابق بين علم اللغة البحت وعلم اللغة الموسع، ويمكن أن يتطابق أيضاً أحيانا مع شعار مختلف إلى حد ما ـ لكنه لايقل بنائية في خصائصه ـ ذلك الشعار الذي يذهب إلى أن كل نظام لغوي متفرد يجب أن يكون وصفه منبعثا من ذاته.

ويمكن أن تظهر بعض التناقضات بين وجهة نظر سوسير (إذا كانت حقاً وجهة نظره) التي تذهب إلى أن النظام اللغوي يجب أن يدرس في شكله المجرد عن المجتمع الذي يعمل فيه، ووجهة النظر التي تذهب إلى أن اللغات حقائق اجتماعية، وهو تناقض في الظاهر فحسب، فحتى لو كانت حقائق اجتماعية بالمعنى الذي يستخدم به عالم الاجتماع العظيم المعاصر لسوسير إميل دور كايم (١٨٥٨ ـ ١٩١٧) مصطلح

«حقيقة اجتماعية» فإن لها عناصرها التكوينية الخاصة الفريدة، ولا يختلط التحليل البنيوي لنظام لغوي ـ كما رأينا من قبل ـ بالتفسير العِلِّي لكيفية ظهور نظام بالصورة التي عليه، وبقوله إن النظم اللغوية حقائق اجتماعية يؤكد سوسير على عدة أشياء فهي تختلف عن الأشياء المادية رغم أنها لا تقل واقعية عنها، وأنها خارجية عن الفرد، وأنها تخضع الفرد لسيطرتها، وأنها نظم من القيم يساعد العرف الاجتماعي على استمرارها.

وقد أخذ على الأخص بوجهة النظر التي تذهب إلى أنها نظم إشارية ترتبط فيها الإشارة بما تشير إليه ارتباطا عشوائياً، وهو مبدأ سوسير الشائع عن عشوائية الإشارة اللغوية ـ ذلك المبدأ الذي ناقشناه مستقلاً عن الدور الذي يؤديه في البنائية السوسيرية في فصل سابق (انظر ١ ـ ٥)[٤]، والنقطة الهامة التي نذكرها هنا وهي ضرورية لفهم البنائية السوسيرية أن الاشارة ليست صيغة ذات دلالة، إنها كيتونة مركبة تنتج عن فرض البنية على نوعين من المادة بواسطة علاقات التضام والتضاد في النظام اللغوي، ولا يمكن أن توجد المعاني مستقلة عن الصيغ التي ترتبط بها، ولا يمكن أن توجد الصيغ مستقلة عن المعاني التي ترتبط بها، ويجب ألا نعتقد أن لغة ما مجموعة أسماء كما يقول سوسير إنها مجموعة من الأسماء أو العناوين لتصورات أو معان لم تخرج بعد إلى حيز الوجود، ومعنى كلمة ما ـ أو بالأحرى جانب المعنى الذي يسميه سوسير «signifié» (المدلول) (وهو جانب المعنى الذي يقع بأكمله داخل النظام اللغوي أي معناه الوصفي أكثر من دلالته أو معناه الحقيقي) ـ نتاج العلاقات الدلالية التي تربط بين تلك الكلمة وغيرها في النظام اللغوي الواحد، ولنتوسل بالمميز الفلسفي التقليدي بين الجوهر والوجود فهو لا يشتق جوهره (ماهيته) فحسب من بنية العلاقات التي يفرضها النظام اللغوي على مادة مختلفة من الفكر غير ذات بنية ولكن وجوده (حقيقته) أيضا، وبالمثل فإن ما يسميه سوسير «signifiant» (دال) في كلمة ما ـ شكلها الفونولوجي إن جاز التعبير ـ ينتج في النهاية من شبكة من التقابلات والتماثلات التي يفرضها نظام لغوي معين على سلسلة متصلة من الأصوات.

ولسنا في حاجة لأن نخطو خطوات أخرى في بحثنا للبنائية السوسيرية في حد ذاتها، ولا شك في أن ماقلناه منذ قليل صعب فهمه عندما يصاغ مثل هذه الصياغة

العامة كما هو الأمر هنا، ويجب أن يكون ذلك مفهوماً على كل حال ـ بقدر ما يلقى فرض البنية على المادة الصوتية من اهتمام ـ في ضوء المميز الذي رسمناه من قبل بين علم الأصوات والفونولوجيا[٥]، وسواء أكان من الممكن أن نتكلم بطريقة مشروعة عن فرض بنية على مادة الفكر بالطريقة نفسها أم لا فإنه على الأقل يحتمل النقاش والجدل.

ووجهة النظر السوسيرية عن تفرد النظم اللغوية، والعلاقة بين البنية والمادة تؤدى بطريقة طبيعية لكنها غير حتمية إلى أطروحة «النسبية اللغوية» وهي الفكرة التي تذهب إلى عدم وجود خصائص مشتركة بين اللغات الإنسانية (بخلاف الخصائص السيميوتية الأعم مثل العشوائية[٦]، والانتاجية[٧]، والازدواجية[٨]، والتمايز[٩])، أي أن كل لغة ـ إن صح التعبير ـ قانون مرتد على ذاته، وأي اتجاه أو موقف في علم اللغة يقبل وجهة النظر هذه يمكن أن يشار إليه بصورة تقليدية بالنسبية في مقابل العالمية، وارتبطت النسبية ـ في شكلها الأقوى أو الأضعف ـ بمعظم أنواع بنائية القرن العشرين، ويمكن أن تعد البنائية جزئياً رد فعل منهجي صحيح على اتجاه وصف اللغات الوطنية في العالم الجديد من خلال فصائل النحو التقليدي الغربي، لكن النسبية دافع عنها أنصارها برفقة البنائية في السياق الأكثر إثارة للجدل لبعض القضايا الفلسفية التقليدية مثل العلاقة بين اللغة والعقل، والدور الذي تلعبه اللغة في اكتساب المعرفة وفي تمثيلها، وقد رفض تشومسكي ورفاقه كلا من النسبية الفلسفية والمنهجية ـ كما سنرى فيما بعد ـ في صياغتهم لمبادىء التوليدية، ورفض جاكوبسن وأعضاء مدرسة براغ الآخرين الأشكال الأكثر تطرفاً، وهذه الأمور لم يقرها علم اللغة فحسب وإنما أقرتها الفروع العلمية الأخرى مثل الانثروبولوجيا الاجتماعية التي كان للبنائية فيها تأثير هام في القرن العشرين.

ولا نستطيع بحث العلاقة بين علم اللغة البنائي والبنائية في ميادين أخرى، ومع هذا يجب أن ندرك أن البنائية اتجاه ذو انضباط داخلي شديد، وللبنائية السوسيرية ـ بصفة خاصة ـ قوة مؤثرة في تطور منهج فرنسي مميز في السيميوتية (أو علم الرمز) وتطبيقاتها في النقد الأدبي من ناحية وفي تحليل المجتمع والثقافة من ناحية أخرى، وعندما نأخذ البنائية بمعناها الأعم يمكننا أن نقول كما قال الفيلسوف أرنست كاسيرر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عام ١٩٤٥ : «البنائية ليست ظاهرة منعزلة، إنها إلى حد ما تعبير عن اتجاه عام في الفكر أصبح في العقود الماضية أكثر وضوحاً في كل مجالات البحث العلمي تقريباً»، وما يميز البنائية بمعناها الأعم الاهتمام العظيم بالعلاقات التي تربط فيما بين الكينونات أكثر من الاهتمام بالكينونات ذاتها، وهناك صلة طبيعية في هذا الجانب بين البنائية والرياضيات، وأحد الانتقادات التي وجهت للبنائية وأكثرها شيوعاً أنها تبالغ في تنظيم أنماط علاقات الحقائق التي تبحثها وتبالغ في روعتها وعموميتها.

ثالثاً: الوظيفية:

المصطلحان: «الوظيفية» و«البنائية» يستخدمان عادة في الانثروبولوجيا والسيسيولوجيا للاشارة إلى نظريتين أو طريقتين متضادتين في التحليل، ومع ذلك فإن أفضل رؤية للوظيفية في علم اللغة أنها اتجاه معين في إطار البنائية، ويميزها الاعتقاد بأن البنية الفونولوجية والنحوية والدلالية للغات تحددها الوظائف التي تؤديها في المجتمعات التي تعمل فيها، وأشهر من يمثل الوظيفية ـ بهذا المعنى ـ أعضاء مدرسة براغ وترجع أصولها إلى دائرة براغ اللغوية التي تأسست عام ١٩٢٦ وكانت ذات تأثير خاص في علم اللغة الأوربي في الفترة التي سبقت الحرب العالمية الثانية، وبالمناسبة لم يبدأ نشاط أعضاء دائرة براغ اللغوية جميعهم في براغ كما أنهم ليسوا جميعاً من التشيك، وأكثر أعضاء دائرة براغ تأثيراً رومان جاكوبسن، ونيكولاي تروبتسكي النازحان الروسيان وكان أولهما يدرس في برنو بينما كان الثاني يدرس في فيينا، ومنذ عام ١٩٢٨ عندما قدم الإعلان الرسمي لمدرسة براغ للمؤتمر العالمي الأول للغويين المنعقد في هاجو بدأ علماء من بلدان أوربية أخرى كثيرة في ربط أنفسهم بشكل وثيق تقريباً بهذا الاتجاه، وتسلم مدرسة براغ دائما بدينها للبنائية السوسيرية رغم أنها تميل إلى رفض وجهة نظر سوسير في موضوعات بعينها لاسيما في حسمه لما يميز بين علم اللغة التزامني، وعلم اللغة التاريخي، وفي تجانس النظام اللغوي.

والتأثير الأول لمدرسة براغ كان في الفونولوجيا، وفي الواقع إن فكرة التقابل الوظيفي[١١] التي ذكرناها من قبل عند رسم الفاصل المميز بين علم الأصوات والفونولوجيا تنتسب بصورة أساسية لتروبتسكي صاحب التصور الخاص بالملامح

المميزة[11] وهي الفكرة التي قام بتعديلها جاكوبسن ثم هال (عمل متعاونا مع تشومسكي) واندمجت في إطار نظرية الفونولوجيا التوليدية، بيد أن الوظيفة المميزة للملامح الصوتية نوع واحد من الوظائف ذات الصلة باللغة عرفه تروبتسكي ومن جاء بعده، ولنذكر أيضاً وظيفة التحديد (أي المبينة لحدود المورفيمات أو الكلمات) من ناحية، ووظيفة التعبير من ناحية أخرى.

وكثير من الملامح التطريزية التي أشرنا إليها آنفا ـ النبر، والنغمة، والطول. . . الخ ـ ذات وظيفة تحديدية أكثر منها مميزة في نظم لغوية معينة، وهي ما أسماها تروبتسكي علامات التحديد، وهي لا تعمل على تمييز صيغة عن أخرى في البعد الاستبدالي (أو الرأسي حسب المصطلحات السوسيرية) للتقابل، إنها تدعم التماسك الفونولوجي للصيغ، وتساعد على تميزها على المستوى الأفقي كوحدات عن طريق تعيين الحدود بين صيغة وأخرى في سلسلة الكلام، فعلى سبيل المثال لا يوجد أكثر من نبر أولي واحد مرتبط بكل صيغة كلمة في كثير من اللغات بما فيها اللغة الإنجليزية، وموضع النبر الأولي في صيغ الكلمات الإنجليزية يمكن الإخبار عنه جزئياً فحسب، وارتباطه بمقطع دون آخر لا يميز حدود الكلمة بشكل واضح كما في اللغات ذات النبر الثابت (مثل البولندية، والتشيكية، والفنلندية)، ومع ذلك توجد وظيفة تحديدية هامة لنبر الكلمة في اللغة الإنجليزية، وهو ما يقوم به أيضاً ذكر تتابعات معينة من الفونيمات، فعلى سبيل المثال تذكر /h/ بندرة في اللغة الإنجليزية (بخلاف ما في الأعلام) باستثناء بداية المورفيم، ولا تذكر /n/ بدون صامت يتبعها باستثناء النهايات، فذكر كل من هذين الفونيمين يبين ـ بناء على ماسبق ـ موضع حدود المورفيم، وهي ليست مجرد ملامح تطريزية ذات وظيفة تحديدية في النظام اللغوي، وهو أمر يفشل الفونولوجيون عادة في تقديره حق قدره، وحقيقة أنه ليس كل التتابعات الفونيمية صيغ كلمات ممكنة في لغة ما لها أهميتها في تعيين تلك الصيغ التي تذكر في الأقوال.

ونعني بالوظيفة التعبيرية للملمح فونولوجي بيانه لمشاعر المتكلم أو موقفه، فعلى سبيل المثال نبر الكلمة ليس مميزاً في اللغة الفرنسية كما أنه لايلعب دوراً تحديدياً كما هو الحال في لغات كثيرة، ويوجد على كل حال نوع معين من النطق المفخم في بداية الكلمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذات الوظيفة التعبيرية المسلم بها، ومن الممكن أن يكون من الصواب القول بأن كل لغة تضع مجموعة وافرة من الوسائل الفونولوجية تحت تصرف مستخدميها للتعبير عن المشاعر، وإذا لم يقتصر مفهوم المعنى اللغوي على ما يتصل بصياغة التصريحات الحقيقية أو الزائفة فمن الصواب حقاً أن نتعامل مع الوظيفة التعبيرية في اللغة بما يتكافأ مع طرق تعاملنا مع الوظيفة الوصفية.

ولا تعَد الفونولوجيا المجال الوحيد الذي أظهر فيه أعضاء مدرسة براغ مذهبهم الوظيفي وبالأخص استعدادهم لأن يدخلوا في كل حساباتهم وظائف اللغة التعبيرية والاتصالية، ومنذ البداية لم يعارضوا فحسب النهج التاريخي والوضعي للنحاة الجدد في دراسة اللغة لكنهم رفضوا أيضاً عقلانية الاتجاه التقليدي الفلسفي الغربي فيما قبل القرن التاسع عشر والذي تعد اللغة تبعاً له مظهراً خارجياً للفكر أو تعبيراً عنه (ويعني الفكر هنا الفكر الخبري)، والعقلانية ـ كما سنرى ـ أحد مكونات ذلك الاتجاه المعقد والمتغاير الخواص في علم اللغة الحديث الذي أعطيناه لقب «التوليدية»، ولا يوجد تناقض منطقي بين الوظيفية والعقلانية، ومع ذلك يمكن للمرء باعتباره من أتباع المذهب العقلاني أن يأخذ بالرأي الذي يذهب إلى أن الوظيفة الوحيدة أو الأساسية للغة هي التعبير عن الفكر الخبري، وهو أيضاً باعتباره من أتباع المذهب الوظيفي يؤكد على أن بنية النظم اللغوية يحددها تكيفها الغائي لوظيفتها الوحيدة أو الأساسية، وعلى كل حال فعلى المستوى العملي لايتجه لغويو مدرسة براغ وحدهم إلى التأكيد على التعدد الوظيفي للغة وأهمية وظائفها التعبيرية والاجتماعية والمعرفية في متتل ـ أو بالإضافة إلى ـ وظيفتها الوصفية بل يشاركهم في ذلك أتباع المذهب الوظيفي أيضاً.

وأحد الاهتمامات الباقية لمدرسة براغ بقدر العناية بالبنية النحوية للغات «الرسم المنظوري للجملة الوظيفية» (باستخدام المصطلح الذي يؤكد على دوافع أصحاب المذهب الوظيفي في بحث هذا الموضوع)، وقد أوضحنا في فصل سابق أن (1)، و(2)

(1) This morning he got up late

(2) He got up late this morning

يمكن اعتبارهما صورتين مختلفتين لجملة واحدة أو جملتين مختلفتين حسبما تختار، وسواء تبنينا وجهة النظر الأولى أو الثانية يتضح أمران أولهما أن (1)، و(2) متكافئان من جهة شروط الصحة ولذلك يمكن أن نقول وفق التفسير الضيق لكلمة معنى إن لها معنى واحد، وثانيهما أن السياقات التي تذكر فيها (1) تختلف اختلافاً نظامياً عن السياقات التي تذكر فيها (2)، وبقدر ما نتمسك بكون رتبة الكلمة حالة نحوية يمكن أن نقول إنه في بعض اللغات على الأقل يحدد البنية النحوية للأقوال (أو الجمل وفق تعريف الجملة الذي يجعل من (1)، و(2) جملتين مختلفتين) الخلفية الاتصالية للقول وعلى الأخص ما يؤخذ كأمر مسلم به أو ما يعد خلفية من المعلومات، وما يقابل هذه الخلفية باعتباره جديداً لدى السامع ومن ثم يكون مفيداً بصورة حقيقية، والاهتمام بهذا النوع موجود في تعريف مايطلق عليه لغويو مدرسة براغ الرسم المنظوري للجملة الوظيفية، وهناك اختلافات في المصطلح وفي التفسير يجعل من الصعوبة مقارنة معالجات أتباع المذهب الوظيفي المختلفة للخلفيات الاتصالية للأقوال في الإطار النظري المشترك، وما تشترك فيه جميعاً الاعتقاد بأن بنية الأقوال يحددها الاستخدام والسياق الاتصالي اللذان تذكر فيهما الأقوال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويمكن أن نقول بصفة عامة إن الاتجاه الوظيفي في علم اللغة يميل إلى التأكيد على الخاصية الآلية للغة، وهناك صلة طبيعية لهذا السبب بين وجهة نظر أتباع الاتجاه الوظيفي ووجهة نظر عالم الاجتماع اللغوي أو فلاسفة اللغة في إخضاعهم السلوك اللغوي لفكرة التفاعل الاجتماعي الأكثر تقبلا، والوظيفية ـ من هذا الجانب ومن جوانب أخرى ـ تقابل التوليدية بصورة حاسمة.

لكن هل من الصواب ـ كما يؤكد أتباع الوظيفية ـ أن بنية اللغات الطبيعية تحددها الوظائف السيميوتية العديدة التي تقوم بها والتي تتبادل الاعتماد فيما بينها ـ التعبيرية، والاجتماعية، والوصفية؟ فإذا كان الأمر كذلك فإن أبنيتها ستكون بهذا الخصوص غير عشوائية، وبقدر ما تنجز النظم اللغوية المختلفة وظائف سيميوتية واحدة يمكن أن نتوقع تشابهها ـ إن لم نتوقع تطابقها ـ في البنية، ومن المحتمل الآن أن يكون اللغوي قد بالغ أحيانا في عشوائية العمليات النحوية، وفشل في تقديم الوزن المستحق للاعتبارات

الوظيفية في وصف ظواهر معينة، ومن الممكن كذلك أن يوجد في النهاية تفسيرات وظيفية لكثير من الحقائق التي تبدو الآن عشوائية تماماً وذلك مثل حقيقة أن الصفة تسبق بشكل مطرد الاسم في العبارة الاسمية في اللغة الانجليزية لكنها تلحقه دائماً في اللغة الفرنسية، وحقيقة أن الفعل يوضع في نهاية العبارات الفرعية في اللغة الألمانية وهلم جرا، وفي أمثلة معينة يلاحظ أن وجود خاصة عشوائية من حيث الظاهر يتضمن وجود أو غياب خاصة أخرى عشوائية من حيث الظاهر، بيد أنه حتى الآن على الأقل لم يفسر ما هو مشترك ضمنياً من هذا النوع تفسيراً مرضياً بالوسائل الوظيفية، ويبدو أن هناك بالفعل قدراً كبيراً من العشوائية في المكونات غير الشفهية للنظم اللغوية، وبالأخص في أبنيتها النحوية، ويبدو أن المذهب الوظيفي كما عرفناه من قبل لايمكن الدفاع عنه، ولا يتبع هذا بطبيعة الحال أن الصور الأضعف للمذهب الوظيفي والتي تحدد ـ تبعاً لها ـ أبنية النظم اللغوية ـ جزئياً وليس كلية ـ من خلال الوظيفة لا يمكن الدفاع عنها بصورة مماثلة، ويميل اللغويون الذين يجعلون من أنفسهم أتباعاً للمذهب الوظيفي إلى تبني أحد الأشكال الضعيفة.

رابعاً: التوليدية:

يستخدم مصطلح «توليدية» هنا ليشير إلى النظرية اللغوية التي تطورت على يد تشومسكي ورفاقه خلال العشرين عاماً الماضية أو نحو ذلك، والتوليدية بهذا المعنى ذات تأثير عظيم ليس في علم اللغة فحسب ولكن في الفلسفة، وعلم النفس، والفروع العلمية الأخرى المعنية باللغة.

وتحمل التوليدية معها إقراراً بنفع وإمكانية وصف اللغات الإنسانية بواسطة نمط أو آخر من أنماط النحو التوليدي، بيد أن هناك ما هو أكثر بكثير مما يتصل بالمذهب التوليدي مما ذكرنا، وكما أوضحنا من قبل فعلى الرغم من أن الالتزام بمبادىء المذهب التوليدي يتضمن بالضرورة اهتماماً بالنحو التوليدي فإن العكس ليس صحيحاً، وفي الواقع إن عدداً قليلا نسبيا من اللغويين هم الذين طبعهم بطابعه التقدم التقني والقيمة الكشفية لنظام تشومسكي في النحو التحويلي التوليدي عندما طرحه لأول مرة في أواخر الخمسينات من هذا القرن وربطوا أنفسهم بشكل واضح في وقت من الأوقات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بمجموعة الافتراضات والمبادىء التي يمكن أن نعتبرها المذهب التوليدي، ويجدر بنا أن نؤكد على أن هذه القواعد والافتراضات ـ في الجانب الأعظم منها ـ لا علاقة لها بالمنطق، وتلقى بعض هذه القواعد والافتراضات ـ كما سأشير فيما بعد ـ قبولاً أوسع مما تلقاه بعضها الآخر، وعلى كل حال فإن تأثير التوليدية التشومسكية على النظرية اللغوية الحديثة بأكملها كان عميقاً ومنتشراً بين أجزائها لدرجة أنه حتى أولئك الذين رفضوها أو رفضوا جانباً منها يفعلون ذلك من خلال ماوفره لهم تشومسكي.

وتعد التوليدية عادة تطوراً للمدرسة البنائية الأمريكية الما بعد بلومفيلدية التي كانت مهيمنة من قبل ورد فعل عليها، فهي شكل من أشكال البنائية، وبناء عليه فمن المستساغ تاريخياً أن نرى أصل التوليدية في علم اللغة تحت هذا الضوء، بيد أن هناك كما أدرك تشومسكي فيما بعد جوانب كثيرة تعد التوليدية فيها عودة إلى وجهات نظر عن اللغة أقدم وأكثر اتصافاً بالتقليدية، وهناك جوانب أخرى في التوليدية أخذت ببساطة وبدون ما يجب من النقد بملامح خاصة بالبنائية الما بعد بلومفيلدية لم تجد استحسانا كبيراً مطلقا في مدارس علم اللغة الأخرى، ومن المستحيل أن نعالج الروابط التاريخية بين الاتجاه التوليدي التشومسكي والأفكار الموجودة في الاتجاهات السابقة عليه معالجة مرضية في هذا الكتاب، وليس من الضروري أن نحاول ذلك فيما نهدف إليه الآن، وسوف ألتقط فحسب المكونات التشومسكية الأكثر أهمية التي يمكن تمييزها في الاتجاه التوليدي المعاصر معلقاً عليها بشكل مختصر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكما ذكرنا من قبل في الفصل الأول تتصف النظم اللغوية بالانتاجية بالمعنى الذي يسمح لها ببناء وإدراك أقوال كثيرة بلا حدود لم ترد من قبل في تجربة أحد مستخدميها، وفي الواقع وبناء على ما يفترض من أن اللغات الإنسانية لها خاصة التكرارية[١٢] ـ وهو ما يبدو افتراضاً صحيحاً ـ تكون مجموعة الأقوال الكامنة في أي لغة من اللغات غير محدودة بالمعنى الحرفي التام من حيث العدد، وقد وجة تشومسكي الانتباه إلى هذه الحقيقة في عمله الأول في نقده لوجهة النظر الشائعة التي تذهب إلى أن الأطفال يتعلمون لغاتهم القومية بإعادة انتاج أقوال المتكلمين الكبار كلية أو جزئياً، وبوضوح إذا كان الأطفال في مرحلة مبكرة مناسبة قادرين على انتاج أقوال لم يسمعوها من قبل يعدها المتكلم الكفء

للغة أقوالاً صحيحة البنية من الناحية النحوية، فمن الضروري أن يكون وراء ذلك شيء غير التقليد، فيجب أن يستخلصوا، أو يتعلموا، أو يكتسبوا بطريقة أو بأخرى القواعد النحوية التي بفضلها تكون الأقوال التي ينتجونها محكوماً عليها بصحة البنية، وسوف نلقي نظرة أخرى على قضية اكتساب اللغة في الفصل التالي، ويكفي أن نذكر هنا ـ سواء أكان تشومسكي على صواب أم على خطأ في القضايا الأخرى التي أثارها بهذا الصدد ـ أن الأطفال دون شك لا يتعلمون الأقوال اللغوية ببساطة عن طريق حفظها ثم استرجاعها في استجاباتهم للمثيرات البيئية.

وقد استخدمت عن عمد كلمتي «مثير»، و«استجابة» في هذه النقطة، وهما مفتاح لمصطلحات المدرسة السيكولوجية المعروفة باسم السلوكية، وهي المدرسة التي كان لها نفوذ كبير في أمريكا قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها، وتبعاً لأشياع هذه المدرسة فإن كل شيء يوصف بشكل عام على أنه نتاج العقل الإنساني ـ ويشمل اللغة ـ يمكن تفسيره تفسيراً مرضياً من خلال تكييف وتدعيم الانعكاسات اللاإرادية الفسيولوجية البحتة أي في النهاية من خلال العادات أو أنماط المثير والاستجابة التي تتشكل بنفس النوع من الإشراط الذي يمكن علماء النفس التجريبيين من تدريب فئران التجارب من الجري في متاهة، ومنذ أن أقر بلومفيلد بنفسه مبادىء السلوكية ودافع بصورة واضحة عنها كأساس للدراسة العلمية للغة في كتابه الأساسي الكلاسيكي (١٩٣٥) لاقت هذه المبادىء قبولاً واسعاً في أمريكا ليس من قِبَل علماء النفس وحدهم ولكن من قِبَل اللغويين أيضاً خلال الفترة التي عرفت بما بعد البلومفيلدية.

وقد برهن تشومسكي أكثر من غيره على عقم نظرية السلوكيين في اللغة، وأوضح أن كثيراً من المصطلحات الفنية للسلوكية (المثير، الاستجابة، الاشراط، التدعيم، الخ) إذا أخذت بجدية لايمكن أن تكشف عن أي صلة باكتساب اللغة الانسانية واستخدامها، وأوضح أن رفض السلوكيين تأييد وجود أي شيء خلاف الأشياء والعمليات الفيزيائية التي يمكن ملاحظتها مبني على التحيز العلمي الزائف الذي عفّى عليه الزمن، وقد أكد ـ وهو على صواب إلى الحد الذي تذهب إليه الشواهد ـ أن اللغة متحررة من تحكم المثيرات، وهذا ما كان يعنيه عندما كان يتكلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن الإبداع اللغوي، فالقول الذي يصدر عن شخص ما في أية مناسبة معينة لا يمكن من حيث المبدأ التنبؤ به ولا يمكن وصفه بصورة مناسبة على أنه استجابة لمثيرات لغوية أو غير لغوية يمكن تحديدها (بالمعنى التقني لهذه المصطلحات).

والإبداع اللغوي ـ من وجهة نظر تشومسكي ـ خاصة إنسانية مميزة تميز البشر عن الماكينات كما تميزه ـ إلى الحد الذي نعرفه ـ عن سائر الحيوانات، لكنه إبداع يحكمه قانون، وهو ما يبحثه النحو التوليدي، والأقوال التي تصدر عنا ذات بنية نحوية معينة تتوافق مع قوانين لصحة البنية يمكن تعيينها، وإلى المدى الذي ننجح فيه في تحديد هذه القوانين الخاصة بصحة الصياغة أو الصواب النحوي سنقدم تفسيراً مرضياً من الناحية العملية عن الخاصة الانتاجية للغة التي تجعل ممارسة الإبداع ممكناً، ويجب أن نذكر أن الانتاجية لاتتطابق مع الإبداع اللغوي بيد أن هناك علاقة جوهرية بينهما، فإبداعنا في استخدام اللغة ـ تحررنا من تحكم المثيرات ـ تكشف عن ذاتها في إطار مجموعة محدودة عن طريق انتاجية النظام اللغوي، وأكثر من ذلك فمما يذهب إليه تشومسكي ـ وهو مكون رئيسي إلى حد بعيد في التوليدية التشومسكية ـ أن القوانين التي تحدد انتاجية اللغات الإنسانية لها مالها من الخصائص الشكلية بفضل بنية العقل الإنساني.

ويقودنا هذا إلى العقلانية، ولا يرفض أتباع المدرسة السلوكية وحدهم الفاصل الذي يرسم بشكل عام بين الجسم والعقل ولكن يرفضه كذلك علماء النفس والفلاسفة الذين ينتمون إلى اتجاهات كثيرة مختلفة، وقد أخذ تشومسكي بوجهة النظر التي تعتبر هذا الفاصل شرعياً (رغم أنه لايقبل بالضرورة المصطلحات التي صيغ بها في الماضي)، والرأي الذي يناضل من أجل أن علم اللغة له دور هام في بحث طبيعة العقل، وسوف نتناول هذه المسألة عما قريب، وخلال ذلك من الأهمية أن نذكر أن هناك اختلافاً أقل بكثير مما يمكن أن يتوقعه المرء بين وجهتي نظر بلومفيلد وتشومسكي حول طبيعة علم اللغة ومجاله، وإقرار بلومفيلد بالسلوكية له تأثير عملي ضئيل على تقنيات الوصف اللغوي الذي طوره هو ورفاقه، والاتجاه العقلاني لتشومسكي ـ كما سنذهب فيما بعد ـ ليس من ذلك النوع الذي (والاقتباس هنا لبلومفيلد) «يفترض أن المتغيرية في الاتصال الإنساني يرجع إلى تداخل بعض العوامل اللافيزيائية» فعقلانية تشومسكي تجاوزت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التعارض البالي بين الفيزيائية واللافيزيائية التي توسل بها بلومفيلد هنا، ولايقل تشومسكي عن بلومفيلد في رغبته دراسة اللغة في إطار التصورات والافتراضات التي أمدتنا بها العلوم الطبيعية.

وتوجد ـ رغم ذلك ـ اختلافات هامة بين الاتجاه التوليدي التشومسكي وكل من البنائية البلومفيلدية والبنائية الما بعد بلومفيلدية، وأحد هذه الاختلافات تتعلق بمواقفها تجاه الملامح المشتركة بين اللغات المختلفة، فقد أكد بلومفيلد ورفاقه على الاختلاف البنيوي للغات (وكذلك فعل معظم أتباع بنائية مابعد سوسير)، وفي المقابل نرى التوليديين مولعين بما تشترك فيه اللغات بصفة عامة، وتمثل التوليدية في هذا الشأن عودة إلى التقليد الأقدم للنحو العالمي ـ ويمثله بأوضح مايكون نحو بورت رويال لعام ١٦٦٠ وعدد كبير من أبحاث القرن الثامن عشر في اللغة ـ الذي أدانه كل من بلومفيلد وسوسير باعتباره تأملياً وغير علمي. بيد أن موقف تشومسكي مختلف بشكل مثير عن مواقف أسلافه في التقليد نفسه، فبينما يميلون إلى استنتاج الخصائص الجوهرية للغة مما يتمسكون بأنه فصائل حقيقية على المستوى العالمي للمنطق أو الحقيقة فإن تشومسكي تأثر إلى حد بعيد بمثل تلك الخصائص المشتركة بين اللغات التي لا يمكن تفسيرها، باختصار بما هو عالمي لكنه عشوائي، والاختلاف الآخر بين تشومسكي وأسلافه أنه يعلق أهمية أكبر على الخصائص الشكلية للغات وعلى طبيعة القوانين التي يتطلبها وصفها أكثر مما يعلقه على العلاقات التي تربط بين اللغة والعالم.

وسبب هذا التغير في التوكيد أن تشومسكي كان يبحث عن شاهد يدعم به وجهة نظره التي تذهب إلى أن الملكة اللغوية الانسانية فطرية ومظهر خاص بالجنس البشري أي أنها تنتقل عن طريق الوراثة وتختص بالجنس البشري، وأية خاصة تشترك فيها اللغات بصفة عامة ويمكن أن تفسر من خلال فائدتها الوظيفية أو انعكاس بنية العالم الفيزيائي أو فصائل المنطق يمكن استبعادها من وجهة النظر هذه، وتبعاً لما يذهب إليه تشومسكي توجد خصائص شكلية معقدة عديدة موجودة في كل اللغات، وهي عشوائية أيضاً بمعنى أنها لاتخدم غرضاً معروفاً ولايمكن استنتاجها من أي شيء آخر نعرفه عن الكائنات الإنسانية أو العالم الذي تعيش فيه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعما إذا كانت مثل هذه الخصائص الشكلية العالمية من النوع الذي افترضه التوليديون موجودة حقا في اللغة يعد أيضاً أمراً غير مؤكد، غير أن البحث عنها ومحاولة بناء نظرية عامة في البنية اللغوية تجد في إطارها مكانا لها مسئول عن بعض أكثر الأعمال أهمية في كل من علم اللغة الوصفي وعلم اللغة النظري في السنوات الأخيرة، وكثير من النتائج التي تحققت ذات قيمة بغض النظر عما إذا كانت تؤيد فرضية تشومسكي عن فطرية ملكة اللغة واختصاصها بالجنس البشري أم لا.

وثمة اختلاف إضافي بين التوليدية والبنائية البلومفيلدية والبنائية الما بعد بلومفيلدية ـ رغم أن التوليدية في هذا الشأن أقرب إلى البنائية السوسيرية ـ يرتبط بالفاصل المميز الذي رسمه تشومسكي بين القدرة والأداء، وقدرة المتكلم اللغوية هي ذلك الجانب من معلوماته ـ معلوماته عن النظام اللغوي في حد ذاته ـ الذي يكون بفضله قادراً على انتاج مجموعة كبيرة بغير حدود من الجمل التي تشكل لغته (وفق تعريف تشومسكي للغة باعتبارها مجموعة من الجمل)، والأداء ـ على الجانب الآخر ـ هو السلوك اللغوي، وهو مالا تحدده القدرة اللغوية للمتكلم وحدها بل مختلف العوامل غير اللغوية أيضا. وتشمل الأعراف الاجتماعية، والمعتقدات التي لدى الإنسان عن العالم، ومواقف المتكلم الانفعالية تجاه ما يتحدث عنه، وما يفترضه عن مواقف المشترك معه في الحديث... الخ من جهة، والعملية السيكولوجية والآليات الفسيولوجية التي تتضمنها عملية إصدار الأقوال من جهة أخرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والفاصل المميز بين القدرة والأداء يعد في القلب من التوليدية، ويرتبط كما هو الحال في السنوات الأخيرة بالعقلانية والعالمية بالطريقة الآتية، فالقدرة اللغوية للمتكلم مجموعة من القوانين التي بناها في عقله بفضل تطبيقه لقابليته الفطرية لاكتساب اللغة على المعلومات اللغوية التي سمعها من حوله في فترة الطفولة، والنحو الذي يؤسسه اللغوي للنظام اللغوي موضع البحث يمكن أن يعد نموذجاً لقدرة المتكلم الأصلي اللغوية، والى المدى الذي يعد فيه نموذجاً ناجحاً لخصائص القدرة اللغوية وهي القدرة على انتاج عدد كبير بلا حدود من الجمل وفهمها يمكن أن يعد نموذجاً لإحدى ملكات العقل أو أدواته، وإلى المدى الذي يمكن أن تميز فيه نظرية النحو التوليدي ذلك الجانب

من القدرة اللغوية ـ الذي يلزم اتصافه بالعالمية (والعشوائية) أن يكون فطرياً ـ وأن تشكل نموذجاً له يمكن أن تعد واقعة في إطار علم النفس المعرفي وأن يعد اسهامها الخاص الفريد في دراسة الانسان، وهذا بطبيعة الحال جانب التوليدية الذي يتصل بإعادة إحياء المفهوم التقليدي للنحو العالمي واعادة تفسيره وهو المفهوم الذي أثار اهتمام علماء النفس والفلاسفة.

والفاصل المميز بين القدرة والأداء كما رسمه تشومسكي يشبه الفاصل المميز الذي رسمه سوسير بين اللغة والكلام فكلاهما يستند إلى إمكانية الفصل بين ماهو لغوي وما هو غير لغوي، وكلاهما يقر بتصور تجانس النظام اللغوي، وفيما يخص الاختلافات بين الفاصلين المميزين يمكن إثبات أن مايخص سوسير منهما ذو اتجاه سيكولوجي أقل مما يتصف به ما يخص تشومسكي فعلى الرغم من أن سوسير نفسه بعيد عن الوضوح في هذه النقطة فإن كثيراً من أتباعه عدوا النظام اللغوي شيئاً ما مجرداً تماماً ومختلفاً حتى عن معرفة المتكلم المثالي عنه، ويتعلق اختلاف يمكن تمييزه بشكل أكثر وضوحاً بالدور المخصص لقوانين نظم الجملة، وأعطى سوسير انطباعاً بأن الجمل في لغة ما أمثلة للكلام، فقد تكلم كل من سوسير وأتباعه عن اللغة باعتبارها نظاما من العلاقات، وتكلموا قليلاً أو لم يتكلموا تقريباً عن القوانين التي يتطلبها توليد الجمل، وقد ألح تشومسكي من الناحية الأخرى ومنذ البداية على أن قابلية انتاج الأقوال الصحيحة التركيب من الناحية النظمية تعد الجانب الرئيسي ـ حقا الجانب الرئيسي ـ لقدرة المتكلم اللغوية، وفي هذا الشأن تشكل التوليدية التشومسكية تقدماً على البنائية السوسيرية.

والمميز التشومسكي بين الأداء والقدرة نال قدراً كبيراً من النقد، ويتعلق بعض هذا النقد بصحة ما أسميته تصور التجانس بشرط أن تفسر كلمة «صحة» من خلال النتائج المثمرة لغرض وصف اللغات ومقارنتها، وهذا الصنف من النقد يمكن إهماله، ووفق الشرط نفسه يمكن أن نهمل أيضاً النقد الموجه إلى ما رسمه تشومسكي من فاصل حاسم بين القدرة اللغوية، وأنواع المعرفة الأخرى، والقدرة المعرفية التي يشملها استخدام اللغة بقدر ما تلقى البنية النحوية والفونولوجية من اهتمام. أما التحليل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدلالي فهو أكثر صعوبة ويجب أن ندرك في الوقت نفسه أن المصطلحين: «القدرة»، و«الأداء» غير مناسبين ومضللان بقدر ما يلقى الفاصل المميز بين ما هو لغوي وما هو غير لغوي من اهتمام، والتسليم بأن السلوك اللغوي بقدر ما يتصف بالنظامية يفترض بشكل مسبق أنواعاً مختلفة من المقدرة المعرفية أو القدرة، وأحد هذه الأنواع معرفة المتكلم بالقوانين والمفردات الخاصة بالنظام اللغوي، ويعد أمراً مربكاً ـ على الأقل ـ أن يقتصر مصطلح «القدرة» مثلما يفعل التوليديون التشومسكيون على ما يفترض أنه يتصل بالنظام اللغوي وأن تعبأ الأشياء الأخرى دون تمييز في سلة «الأداء»، ومن الأفضل أن نتكلم عن القدرة اللغوية والقدرة غير اللغوية من ناحية، وأن نتكلم عن الأداء أو السلوك اللغوي الفعلي من الناحية الأخرى، ومن الأهمية أن نذكر أن تشومسكي نفسه في أحدث أعماله ميز بين القدرة النحوية وما أسماه القدرة النفعية.

وأكثر جوانب التوليدية إثارة للجدل إلى حد بعيد ارتباطها بالعقلانية وتأكيدها من جديد على المذهب الفلسفي التقليدي للمعرفة الفطرية، وبقدر ما يلقى الجانب اللغوي الأكثر ضيقاً في التوليدية من اهتمام (الجانب اللغوي البحت) يوجد أيضاً الكثير مما يدور حوله الجدل، ومعظمه اشترك مع البنائية الما بعد بلومفيلدية (واشتهر خارجها)، أو مع مدارس أخرى في علم اللغة تشمل البنائية السوسيرية ومدرسة براغ، وتربط التوليدية نفسها الآن في جانب أو آخر بهذه المدارس فعلى سبيل المثال يستمر تقليد ما بعد البلومفيلدية في نظم الجملة من حيث كون المورفيم الوحدة الأساسية للتحليل، ومن حيث تعليق أهمية أكبر على علاقات الاحتواء أكثر من علاقات التبعية، وإقرارها باستقلال نظم الجملة (أي بوجهة النظر التي تذهب إلى أن البنية النظمية للغات يمكن وصفها دون الاستعانة بالاعتبارات الدلالية)، ويمكن أيضاً أن تنسب هذه الوجهة إلى موروث مابعد البلومفيلدية على الرغم من أن لغويين آخرين كثيرين خارج تقليد مابعد البلومفيلدية يأخذون بالرأي ذاته، والتوليدية التشومسكية ـ كما رأينا من قبل ـ أقرب إلى البنائية السوسيرية وبعض تطويرات أوربية لها في مواقفها تجاه علم الدلالة، وأخيراً فهي اعتمدت كثيراً على مفاهيم مدرسة براغ في الفونولوجيا دون أن تقبل بمبادىء الوظيفية، وتعد التوليدية عادة بصفة عامة وحدة مندمجة تكون فيها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التفصيلات الفنية لعملية التشكيل على قدم المساواة مع عدد من الافكار ـ المنبتة الصلة بالمنطق ـ عن اللغة وفلسفة العلم، وهي في حاجة إلى أن نفصل عناصرها وأن نقيمها حسبما تستحق.

الهوامش

(١) من العوامل الداخلية التي ذكرها المؤلف في القسم المشار إليه إتجاه النظم اللغوية إلى التسهيل، والتنظيم الذاتي، والاتزان، ومن العوامل الخارجية العوامل الاجتماعية مثل الانبهار في المجتمع الطبقي، وتقليد الطبقة العليا.

(٢) مثل ذلك المميز الذي يفصل بين الوصف التزامني، والوصف التاريخي، والمميز الذي يفصل بين التغير التاريخي والتنوع التزامني.

(٣) تصور التجانس هو الاعتقاد أو الافتراض الذي يذهب إلى أن جميع أفراد الجماعة اللغوية الواحدة يتكلمون لغة واحدة على نحو دقيق. غير أن ذلك يصطدم بحقائق ثابتة منها تلك الاختلافات الواضحة إلى حدما التي تكشف عن الأصول الجغرافية والاجتماعية، كما أن لكل فرد لهجته الفردية المميزة، وأكثر من ذلك هناك الاختلافات الأسلوبية التي تجعل من الممكن أن نعد كل أسلوب مميز نظاماً لغوياً مميزاً.

(٤) العشوائية تعني تعذر التفسير من خلال بعض المبادىء الأكثر عمومية، وأكثر الأمثلة وضوحاً عليها يتصل بالعلاقة التي تربط بين الشكل والمعنى أو الإشارة والرسالة فالعلاقة بين اللفظ والمعنى عشوائية. فلفظ كلمة ما لا يمكن أن ينبىء عن معناها كما أن معنى كلمة ما لا يمكن أن ينبىء عن لفظها، والعشوائية بهذا المعنى تزيد من مرونة نظام الاتصال وتعدد استعمالاته غير أن لها أثرها في العبء الكبير الذي يقع على الذاكرة في عملية اكتساب اللغة.

(٥) علم الاصوات دراسة الوسيلة الصوتية، والوسيلة الصوتية هي الأصوات التي تصدرها أعضاء النطق الإنسانية ويكون لها دور في اللغة، والفونولوجيا جانب لدراسة النظم اللغوية ووصفها يختلف عن النحو، ويختلف أيضاً عن الدلالة. وتعتمد الفونولوجيا على نتائج علم الأصوات لكنها بخلاف علم الأصوات لا تتناول الوسيلة الصوتية في حد ذاتها.

(٦) العشوائية تعذر التفسير من خلال بعض المبادىء الأكثر عمومية وأكثر الأمثلة وضوحاً عليها العلاقة بين اللفظ والمعنى.

(٧) الانتاجية في نظام اتصالي ما خاصة تجعل تركيب الإشارات الجديدة وتفسيرها ممكناً ونعني بالإشارات الجديدة تلك الإشارات التي لم تواجهنا من قبل.

(٨) الازدواجية ونعني بها أن للغة مستويين بنيويين فوحدات المستوى الأساسي تتكون من عناصر المستوى الثانوي ولكلا المستويين أسسه التنظيمية الخاصة.

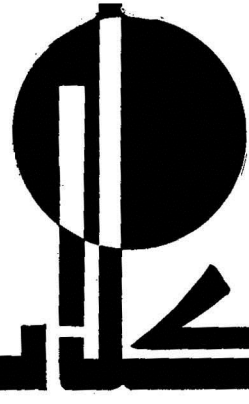
(٩) التمايز ويقابل الاختلاف المتواصل، وهو في اللغة خاصة للعناصر الثانوية ولكي نوضح ذلك فإن الكلمتين «bit» و«bet» مختلفتان في الصيغة في كلتا اللغتين المنطوقة والمكتوبة ومن الممكن فعلاً أن يصدر صوت حركة بطريقة وسط بين الحركتين اللتين تذكران عادة في نطق هاتين الكلمتين لكننا إذا استبدلنا هذا الصوت المتوسط بالحركة التي في «bit» أو «bet» في السياق نفسه فلن تكون النتيجة أننا سننطق بكلمة ثالثة تتميز عن الكلمتين السابقتين أو تشاركهما خصائصهما، ولكننا سننطق بشيء ما لايعد كلمة على الإطلاق أو يعد صورة نطقية خاطئة لإحدى الكلمتين.

(١٠) التقابل الوظيفي محدد الوظيفة المميزة أي وظيفة تميز صيغة عن أخرى.

(١١) الملامح المميزة هي العناصر المكونة للفونيمات فقد ذهبت مدرسة براغ اللغوية إلى أن الفونيمات على الرغم من أنها مازالت أصغر القطع في النظم اللغوية فإنها ليست أصغر العناصر فهي حزمة أو مجموعة من الملامح المميزة المتزامنة مثل: [الجهر]، [الهمس]، و[الشفوية]... الخ، وهذه الفكرة مع تعديلات معينة أدخلت عليها فيما بعد تبناها في الستينيات من هذا القرن مؤيدو النحو التوليدي.

(١٢) التكرارية (recursiveness) مصطلح يستخدم في علم اللغة التوليدي ليشير إلى قوانين قابلة لإعادة التطبيق في عملية توليد جملة ما، أو على الأبنية التي تولدها، فليس هناك حد على سبيل المثال لعدد الصفات التي يمكن أن تستخدم قبل الاسم في اللغة الإنجليزية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الكلاب

تنبح القمر

حكاية مسرحية في سبعة مشاهد

بقلم/ د. عبد الغفار مكاوي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشخصيات:

- الغريب
- معلم الاطفال
- ابنه
- ابنته
- المحقق
- المخبر
- ناظرة المدرسة
- حاكم المدينة (يسمع صوته فقط)
- (أطفال - نساء ورجال عابرون - نباح كلاب - ضحكات...)

فكرة

المسرحية مستوحاة من قصة قصيرة لصديق العمر الكاتب الفنان عبد الرحمن فهمي بعنوان «المسعور» ـ وقد نشرت في مجلة الهلال قبل أكثر من خمس عشرة سنة، وظلت تنمو في وجداني وتتشكل منذ ذلك الحين وتستكمل مشاهدها وشخصياتها وإيقاعاتها حتى ظهرت على هذه الصورة. إنها قصة معلم أطفال مسكين، قضى حياته المتواضعة الكسيرة مثالاً متجسداً ومغموراً في الوقت نفسه للقيم التي اختلّت ثم انعدمت في مجتمع مدينة أصابها سعار الاستهلاك وجنّت جنون الأنانية وتنكرت لكل ما هو إنساني أو يمت للانسان بسبب. ويصاب المعلم المسكين بمرض الكلب، مع أن المدينة كما يعلن حاكمها وأهلها خالية من الكلاب. فهل أصيب المعلم بعدوى من خارج المدينة التي لم يغادرها في حياته؟! أم من سكانها الذين «تكلّبوا» على الرغم من اعتزازهم بخلوّ مدينتهم من الكلاب؟! وها هو الكلب الوحيد في المدينة أم هو الانسان الوحيد؟! أسئلة كثيرة تطرحها محنة أخيرة. والانسان قادر على تجاوز المحن إن أراد. فهل تقدر المدينة على تجاوزها؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

-١-
بداية الحكاية

(مكان خال، يملأ باستمرار بقطع ديكور بسيطة تناسب المشهد ثم يفرغ منها لمشهد آخر جديد. ضوء القمر غلالة فضية ساحرة ترف أجنحتها على كل شيء. يسمع نباح كلاب بين الحين والحين. يدخل الغريب، وهو رجل نحيل وطويل، في ثياب تشبه خرق الصوفية والفقراء وشعراء العصور الغابرة، يخاطب الجمهور ويشترك عند الضرورة في أداء دور أو أكثر، ويعلّق على ما يحدث أمامه أو يبرره أو يثور عليه، ولكنه

في النهاية لا يعدو أن يكون عابر سبيل غريب، يدخل المدينة الصغيرة ويخرج منها بمحض المصادفة، وكأنه عراف أو رسول جاء بنبأ ثم انصرف الى حال سبيله..)

الغريب : معذرة.. معذرة يا سادتي وسيداتي.. أريد أن أتكلم اليكم فتمنعني الكلاب.. هل تسمعونها؟ (يتردد نباح الكلاب) مع أنني لست كلبا مثلها، ولا كلبة (يتلفت حوله ثم ينظر الى جسمه) أو هذا على الاقل ما أشعر به منذ ولادتي.. ما أنا الا عابر سبيل غريب.. دخلت هذه المدينة بمحض المصادفة.. نعم نعم.. هش.. انها لا تريد ان تسكت.. كأن بينها وبيني ثأراً.. شجعني على دخولها ان الحراس طمأنوني.. سألوني فقلت لهم: رجل من أهل الله.. ماذا تقصد؟ قلت أسبح بحمده وأتأمل.. قالوا: صوفي أنت؟.. قلت فقير أسعى في الارض.. قالوا: الخير كثير.. ما دمت لا تنبح ولا تعض.. قالوا ايضا: مدينتنا بلا كلاب.. كل ما نحرص عليه ألا يدخلها كلب... ومع ذلك فها هي تنبح.. (يرتفع نباح الكلاب) هل تسمعون؟ وما أردت الا أن أحكي لكم حكاية... حكاية كلب في المدينة التي خلت من الكلاب!.. المدينة التي أمر حاكمها ـ رعاه الله ـ أن تُباد منها الكلاب.. اسمعي أيتها الكلاب.. أسمعوا أيها البشر.. (يهدأ النباح) لقد هدأت قليلا.. (ينظر حوله) لعلها يئست بعد أن رأتني عظما بلا لحم.. أو لعلها (ينظر للسماء فيرى القمر) كما هي العادة تنبح القمر.. انه يسطع في السماء كقطعة لحم طازجة حمراء... ظلت تنبحه حتى أدركت أنها لا تستطيع أن تعضه.. معذرة فقد ظلمتها.. أو لعلي أخطأت ولم تنبح أبدا.. أكرر معذرتي لكم ايضا.. قلت سأروي لكم حكاية.. حكاية صديق عرفته وأحببته.. المفروض انه الآن يرقد في المشرحة.. وربما بدأ اللحاد يغسّله ويهيئه للقبر.. بعد أن أغلق باب القضية وأعلن الحكم.. لكنني سأستأذنكم وأستأذن قانون

الموت فأدعوه ليَمْثُل أمامكم . . فالضرورة تقضي بأن نعيد الحكاية بعد أن مات البطل وتمت فصولها . . أنت . . أنت . . يا صديقي . . .

(يظهر معلم الاطفال . رجل قصير منكسر في ثياب مهملة قديمة . . يخطو متأففا ساخطا . . يجيب على أسئلة الغريب بكلام مفكك تتخلله غصة تندّ عنها بحة أليمة . .)

غريب : تقدم . . تعال . .

المعلم : من يطلبني في هذا الوقت من الليل؟

غريب : صاحبك ونجيُّك . .

المعلم : ليس لي صاحب . كلكم تخليتم عني . . ؟

غريب : لا تتسرع بالحكم . .

المعلم : الحكم صدر وأعلنه المحقق . . ؟

غريب : سنعيد النظر فيه . . أنا وهؤلاء السيدات والسادة . . (ينحنى للجمهور)

المعلم : دعني في حالي . . ألم تتركني راقدا في المشرحة . .

غريب : الضرورة الفنية أقوى من كل ضرورة . .

المعلم : حتى من الموت؟

غريب : حتى من الموت . . هيا ارو حكايتك علينا . .

المعلم : ولماذا أرويها وأنت تعرفها؟ . .

غريب : واشتركت فيها أيضاً لكن من حق هؤلاء . .

المعلم : فليدعوني في حالي . .

غريب : (يجذبه الى مقدمة المسرح فيرى الجمهور) لقد حضروا بالفعل . .

المعلم : (مذعورا) دعني . . دعني أنا الآن في المشرحة . .

غريب : لكن الكلاب ما تزال تنبح . . .

المعلم : لا لا . . لا تغضبهم . . لا ترفع صوتك حتى لا يسمعك حاكم المدينة . . أنا الكلب الوحيد في مدينتهم . . اطمئنوا أيها السادة . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اطمئنوا ودعوني في حالي.. أنا الكلب الوحيد.. أنا الكلب الوحيد

(يبكي.. ويغص بكلامه.. يهوهو..)

غريب : لا تقل هذا.. ولا ترجع للهوهوة أيضا.. كان هذا قبل أن تموت.. وأنت الآن بحكم الضرورة..

المعلم : ماذاتريدون مني.. لقد سلمت بحكمكم (يئن ويبكي)

غريب : نحن لم نصدر هذا الحكم عليك.. (يتجه اليه ويسكته بحنان..)

المعلم : أصدره القاضي والمحقق والحاكم..

غريب : ونحن سنعيد النظر فيه..

المعلم : ستعيدون.. هذا فعل يدل على حدوث شيء في المستقبل.. وأنا الآن بلا مستقبل..

غريب : بل في الحال.. سنبدأ الحكاية في الحال..

المعلم : كل شيء حدث في الماضي.. كيف تستخدم فعل المضارع والمستقبل؟

غريب : (يلتفت للجمهور) معذرة.. انه مدرس نحو.. وهو حريص على القواعد حتى بعد موته.. ولكني سأستعمل معه فعل الأمر..

المعلم : (يقاطعه) هو ما دلَّ على حدوث شيء في زمن التكلم..

غريب : أحسنت.. تقدم!.. (بقسوة) قلت تقدم!

المعلم : (يخضع لأوامره.. يمدُّ لسانه ويحاول أن يقعى عند رقبته ويئن ككلب)

غريب : لا لا.. لم تصبح كلبا بعد.. لا تنس أنك الآن صديقي.. لا تنسَ..

المعلم : (يقف على قدميه.. الغريب يجلس على سور حجرى بجانبه) يوم تعرفت عليك؟

غريب : ليلة تعارفنا.. هل تذكر..

المعلم : نعم.. نعم.. كانت ليلة مقمرة..

غريب : وبدأت تشكو حالك..

المعلم : لا أحد يحس بي.. لا أحد يشاركني في شيء..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غريب : وكانت الكلاب تنبح (يرتفع نباح الكلاب)

المعلم : أذكر.. أذكر.. وقلت لك.. كل الكلاب تعضني..

غريب : وارتعشت رعباً وقلت: هل قلت الكلاب؟.. أخشى أن يسمعنا جندي أو مخبر..

المعلم : وظلت الكلاب تنبح.. (الكلاب تنبح)

غريب : وقلت لك ليس في المدينة كلاب...

المعلم : طبعا.. طبعا.. وهل كنت أجهل هذا؟ مدينتنا والحمدلله خالية من الكلاب.. لابد أن العيب في أذني...

غريب : (يقف للجمهور) لكنني كنت أسمعها... شككت أنا أيضا في أذني.. مع ذلك قلت له: لا تكترث يا صاحبي.. الكلاب دائما تنبح القمر..

الغريب : (ينهض ويتجول في المكان وينظر للقمر)...

غريب : (يربت على كتفه كصديقين قديمين) اطمئن.. هذا دأبها منذ الأزل.. أنسيت ما قلته لك؟..

المعلم : (يجلس ياسئا) قلت إنها لا تعض..

غريب : تذكر بيت الشعر؟

المعلم : لقد نبحوني وما هجتهم...

غريب : (مكملا): فما أدركوا غير ضوء القمر..

المعلم : وما الفائدة؟ الشهود كلهم ضدي..

غريب : سنسمعهم أيضا.. لن نترك أحدا منهم... هيه!.. أنتم.. (يتقدم الشهود واحدا بعد الاخر.. الزوجة.. والابنة.. والابن.. والمحقق.. والمخبر.. الى آخر الشخصيات التي ستظهر تباعا..)

غريب : (مشيرا اليهم ومتقدما بضع خطوات نحو الجمهور) ها هم الذين حكموا عليه.. لا نريد ان ندينهم.. ولا نريد كذلك ان نعفيهم من المسئولية.. نريد أن نعرف الحقيقة.. نعرفها للحقيقة والتاريخ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه هي زوجته.. (تتقدم الزوجة ناحيته صامتة) امرأة تستقبل سن الشيخوخة..

الزوجة : أنا في الثالثة وانعشرين!

غريب : وابنك أيضا في الثالثة والعشرين.. سنرى هذا بعد قليل..

الزوجة : سمعتم كلامه.. انه كلب وابن كلب..

غريب : لا تتسرعي.. المدينة حفظها الله وحفظ الحاكم..

الزوجة : خالية من الكلاب.. ولكنه كان طول عمره..

غريب : قلت لا تتسرعي.. ابتعدي الآن قليلا وسنسمع غيرك..

الزوجة : لن يقولوا غير ما قلت.. أنا أعرفه أكثر منهم. عاش كالكلب ومات كالكلب..

غريب : (بعد ان ابتعدت المرأة) امرأة شرسة.. مع ذلك لن نتسرع بالحكم (ملتفتا للابنة التي تقدمت نحوه في استخفاف وكأنها تبدى فتنتها) وأنت؟

الابنة : هل تكلمني؟

غريب : (بنفاد صبر) وهؤلاء (مشيرا للجمهور) ينتظرون ردك..

الابنة : أنا مت من الضحك عليه..

غريب : متى كان هذا؟

الابنة : عندما نبح كالكلب المسعور.. أليس منظرا يميت من الضحك؟

غريب : أبوك ينبح فتضحكين؟

الابنة : ولم لا؟ وأسرعت وراءه بالكاميرا وأخذت له صورا نادرة.. (تخرج ألبوما من الصور وتريد عرضه عليه وعلى الجمهور..)

غريب : فيما بعد.. فيما بعد..

الابنة : أنا صحفية أؤدى واجبي.. هل تريد أن يفوتني هذا المنظر؟

غريب : بالطبع لا..

الابنة : فهمتني.. أنا أحب الأذكياء.. (تعرض فتنتها عليه..)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غريب : وماذا فعلت بالصور؟..

الابنة : عملت ريبورتاج آ.. وان (A/one)

غريب : لا أفهم لغة الفرنجة...

الابنة : حسبت أنك ذكي.. خسارة..

غريب : (منصرفا عنها) صدقت.. نعم خسارة.. وأنت (للابن الذي يتقدم..)

الابن : ماذا تريد يا سيد؟

غريب : ماذا فعلت عندما رأيت أباك ينبح؟..

الابن : وماذا تريدني أن أعمل؟

غريب : أنا الذي يسأل..

الابن : ارتديت ملابسي وذهبت الى عملي..

غريب : ألم تفكر في منعه؟

الابن : ولماذا أمنعه؟ كل انسان حر في تصرفاته..

غريب : ألم يخطر ببالك انه يمكن أن يعض أحدا؟

الابن : وهل أصبح المهندسون مختصين بعلاج مرضى الكلب؟

غريب : المدينة كما تعلم خالية من الكلاب..

الابن : سمعت هذا أيضا.. والفضل للحاكم ورئيس المدينة ورجال الشرطة..

غريب : ولماذا لم تعاونهم؟..

الابن : قلت لك أنا مهندس.. ثم إني أعاون نفسي وحسب...

غريب : تعاون نفسك فحسب.. شكرا.. لا نحب أن نعطلك..

المحقق : (يظهر آتيا بخطوات مهيبة وهو يرفع صوته) أنت تعطل الجميع وتضيع وقتهم.. ما هذه المهزلة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غريب : أنا لا أعطل أحدا.. ثم إنها ليست مهزلة..

المحقق : بل مهزلة.. تريد أن تعيد التحقيق الذي تم..؟

غريب : نحن جميعا نريد إعادته.. (يشير للجمهور)

المحقق : (يلتفت للجمهور) عبثا يا سادة.. هذا عبث.. القانون لا يسمح بهذا..

غريب : قانوننا يسمح به..

أصوات متفرقة من الصالة :نعم قانوننا يسمح به..

- نحن نريد الحقيقة!
- ولا شيء غير الحقيقة!
- لماذا دفعنا ثمن التذاكر إذن؟
- انها مهزلة..
- بل مأساة..
- مهزلة أو مأساة.. استمروا..
- حرام اضاعة وقتنا..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحقق : انتظروا.. انتظروا.. اسمعوا القرار الاخير في القضية ثم احكموا. (يبحث في جيوبه..)

صوت : نريد أن نعرف القضية كلها..

المحقق : ولكن القرار صدر..

صوت : قلنا القضية كلها..

المحقق : أغلق ملف القضية.. ختم عليها بالشمع الأحمر...

صوت : جئنا لنسمع ونرى..

صوت : لم نر رواية قصيرة الى هذا الحد!

صوت : لا تعطلنا يا رجل..

غريب : ارجوكم.. ارجوكم.. شكرا لكم.. هؤلاء السادة سيظهرون بعد قليل.. كل واحد منهم سيشارك في الحكاية.. الزوجة والابنة والابن.. (مشيرا اليهم وقد اصطفوا وراءه) وهذا الرجل المحترم الذي تشرفت بمعرفته (ينحني للمحقق) أشهد انه بذل جهدا عظيما.. وسيظهر أيضا أشخاص آخرون.. أما معلم النحو الذي مات في الواقع...

صوت : (من الجمهور) كيف يظهر وهو ميت؟

صوت آخر : يا أخي ضرورة.. ضرورة فنية..

صوت آخر : (متأففا) جمهور آخر زمن.. لماذا يدخلون المسرح وهم لا يفهمون فيه؟

غريب : أرجوكم.. أرجوكم.. الموضوع خطير.. ولابد أن تترك الفرصة للجميع.. كل ما نريده هو الحقيقة.. الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة.. هل هذا المعلم هو الكلب الوحيد في المدينة؟.. ومن أين أصابته العدوى وليس في المدينة كلها كلب واحد؟..

(يتجه ناحية المعلم.. يأخذ بيده ويحاول أن يهدئه.. يتقدمان ناحية السور الحجري بينما يئن المعلم وتسمع منه غصة مبحوحة بين كل كلمة وأخرى)

غريب : قلت هون عليك.. انت تبالغ بغير شك..

المعلم : أعطيتهم عمري... علمت الاجيال....

غريب : اهدأ.. اهدأ.. أنظر للقمر واهدأ...

المعلم : أنظر للقمر (يبكي.. يسمع نباح الكلاب.. فيزداد بكاؤه..)

غريب : تذكر انها تنبح القمر.. لكنها لن تعضه.. (ينصرفان ويد غريب على كتفه. وينصرف الجميع....)

- ٢ -
الاحالة للمعاش

(قطعة ارض صغيرة على شاطيء النهر . . فيها زاوية متواضعة يغطي مساحتها حصير أشد تواضعا . . يظهر الغريب وهو يتمتم على مسبحة في يده . . يخاطب الجمهور قائلا . .)

الغريب : مازلت أذكر يوم التقينا لاول مرة. كان ذلك بعد دخولي المدينة بأيام قليلة. الفجر ينفث أنفاسه المنعشة. والشمس لم تزل محتجبة وراء السحب السوداء التي تجري كالقطعان المذعورة. فرغت من صلاتي وسلمت فوجدته خلفي، تلونا الآيات وتممنا بالدعوات، سلمنا وتعارفنا، والغريب يأنس لغريب. قلت له أسمي فقال . .

المعلم : اسم غريب والله . .

غريب : يناسب من يقف على باب الله . . واسم الكريم؟

المعلم : مأمون أمين مأمون . .

غريب : اسم على مسمى . . مأمون وأمين . . هل تأتي هنا كل يوم؟

المعلم : هذه أول مرة . . ظللت أمشي طول النهار والليل على غير هدى . .

غريب : حتى وجدت الآمان والايمان . .

المعلم : اللذين لم أجدهما في أي مكان . .

غريب : ولماذا لم تذهب الى بيتك؟

المعلم : بيتي؟ . .

غريب : لابد أن لك بيتا وأسرة . .

المعلم : زوجة وبنت وولد . . . ولكن ما الفائدة؟

غريب : ما الفائدة؟ . .

المعلم : اذا كانوا يعاملونني كالكلب . .

غريب : الكلاب اختفت من مدينتكم . . هذا ما سمعته وشجعني على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دخولها..

المعلم : وهو ما تقوله الصحف.. وتهتف به مكبرات الصوت.. ويكتب بالاحرف الكبيرة على اللافتات والاعلانات.. هل تعرف انني تمنيت الليلة لو قابلت واحدا منها..

غريب : واحدا منها؟

المعلم : من الكلاب. تمنيت لو صادفت كلبا واحتضنته وشكوت له وبكيت معه.. ومت أيضا معه؟.

غريب : من حسن حظك انك لم تجده....

المعلم : نعم لم أجده.. فالكلاب كلها خرجت من المدينة أو أخرجت أو قتلت عن آخرها.. أصبحت الآن ذكرى في خيال العجائز مثلى.. كلمة غامضة في اسماع الشباب والاطفال..

غريب : واختفى السعار.. وأغلقت المستشفى الوحيدة التي كان ضحاياه يزورونها بالمئات كل يوم..

المعلم : ومع اني اشتقت أن ألقى واحدا منها.. هل تصدق انني كدت أتصور نفسي..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غريب : لا.. لا تكمل..

المعلم : عندما تحس أنك ضائع وضال في الشوارع والطرقات.. أن أحدا لا يشعر بك ولا يحتاج اليك.. ألا تشعر عندئذ..

غريب : معاذ الله.. قلت لا تكمل..

المعلم : واشتد عليَّ الالم حتى كدت أجرى في الشوارع وأصرخ وانبح كأنني..

غريب : أرجوك لا تخرجها من لسانك.. ولماذا لم تذهب الى بيتك؟

المعلم : هل تتصور أن أجد فيه أحدا يحس بي..

غريب : أتصور انك ستجد فراشا تنام عليه..

المعلم : وكيف أنام بعد كل ما حدث؟

غريب : وماالذي حدث؟ لقد نسيت يا أخي..

المعلم : أن تسألني عن عملي.. لا داعي للسؤال عن عمري فأنا كما ترى على المعاش.. خرجت عليه مرتين..

غريب : تخرج على المعاش مرتين؟.

المعلم : مرة من سنتين.. ومرة من يوم واحد..

غريب : وعملك؟ مهنتك؟

المعلم : معلم أطفال.. النحو والصرف والخط والدين والاملاء.. أربعين سنة وأنا أمسح السبورة كل صباح وأكتب في أعلاها: قواعد.. أربعين سنة وأنا أهتف بالصغار: القواعد يا أولاد.. كل شيء له قواعد.. كل شيء.. اذا اختلت القواعد دب الخلل الى الانسان وزلزلت أركان الارض وأعمدة الكون.. القواعد يا أولاد هي هيكل اللغة واللغة هي هيكل الوجود. من لم يعرف الحروف لم يعرف الكلمات. ومن لا يعرف الكلمات لا يعرف الجمل.. ومن لا يكون الجمل المفيدة يضطرب العالم في عينيه ويسقطه العالم من عينيه. القواعد هي الاساس يا أولاد. والذي يهمل الاساس ينهار السقف على رأسه. القواعد يا أولاد.. القواعد يا أولاد.. حتى بُحَّ صوتي وتحشرج وصارت تعاودني الغصة كلما تكلمت... (يغص بكلماته.. يسقيه الغريب من زمزمية يخرجها من جيبه)

غريب : أكمل أكمل..

المعلم : أحلت للمعاش من سنتين.. شعرت بالحزن ولكن شعوري بالرضا كان أقوى.. لقد نجحت في رعاية أسرة وتربية أبناء.. ولو عرفتَ أن زوجتي مريضة من سنين طويلة بالسكر والكبد والضغط والاعصاب.. لو عرفت أن ابني تخرج مهندسا.. وان ابنتي اصبحت صحفية تكتب وتنشر صورها وتحقيقاتها في المجلات..

غريب : من حقك أن تشعر بالرضا والاطمئنان..

المعلم : وكل هذا بثلاثين جنيها. آخر مرتب قبضته قبل المعاش ربما لا تعلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنني بدأت حياتي بثلاث جنيهات..

غريب : الرضا رضا النفس..

المعلم : وبقيت أعمل وأنبح صوتي.. القواعد يا أولاد.. لا تهملوا القواعد يا أولاد.. مرت بي المحن وأنا أردد نفس العبارة وأكتبها بالخط النسخ على أعلى السبورة.. سقطت بلدي في النكبات وأنا لا أتوقف عن كتابتها وترديدها.. عشت كما عاش الناس في ظل الخوف والهزيمة وسمعت عن التعذيب في السجون.. وظللت أردد عبارتي وأعلمها للاطفال: القواعد يا أولاد.. الويل لمن لا يرعاها يا أولاد.. اللغة لها قواعد.. الصحة والمرض.. المشي والجري.. السماء والأرض.. الشمس والقمر والنجوم..

غريب : جلَّ شأنه.. وكل في فلك يسبحون..

المعلم : حتى كان الأمس فكشف عن عيني الغطاء..

غريب : ماذا تقصد يا مأمون؟

المعلم : اكتشفت أنني كنت مسخة الصغار والكبار.. انني تحفة تراكم عليها التراب في متحف التاريخ..

غريب : وأين كان هذا؟

المعلم : في المدرسة التي التحقت بها بعد المعاش.. لم أقل لك ان الابواب جميعا سدت في وجهي..

غريب : حتى دخلت من هذا الباب..

المعلم : وليتني ما دخلت..

غريب : ولماذا لا سمح الله..

المعلم : لأنني أهنت وطردت منه كأنني...

غريب : أرجوك.. استغفر الله العظيم.. (ينشج المعلم بصوت مرتفع ويرتج جسده.. يخفت الضوء ويتغير المنظر فنرى فصلا في مدرسة خاصة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعلم واقف امام عدد من التلاميذ ومن خلفه سبورة كتب عليها بخط نسخ واضح : قواعد)

- ٣ -
مطاردة الكلاب

الغريب : وبدأ مأمون الامين يحكي عما حدث له بالامس. لاحظت أن الدموع تترقرق في عينيه وأن الغصة تحطم الكلمات التي تخرج مهشمة من فمه. انظروا اليه وهو يقف أمام السبورة وينبح صوته كما هي عادته من اربعين سنة..

المعلم : اليوم درس القواعد يا أولاد. قبل ان اشرح الدرس تذكروا ما قلته لكم في الاسبوع الماضي..

تلميذ : أنا يا استاذ: كل شيء له قواعد. الحياة والموت. الصحة والمرض. السماء والارض..

تلميذ آخر : يا للملل! كل يوم نسمع نفس الكلام..

تلميذ ثان : خَلِّنا في الدرس يا استاذ!

المعلم : نحن في الدرس يا ولدي.. كل من يحطم النحو يحطم نفسه وبلده.. يهمل الاساس فيقع السقف على رأسه.. يتخلى عن انسانيته ويحيا كما كانت تحيا الكلاب..

تلميذ ثالث : افتح عينيك.. انه امامك!

المعلم : تجاهلت ما قاله الولد العفريت. ارتج عليَّ ولكني سامحته.. انهم أولادي.. وأنا أعلمهم القواعد.. ورفعت صوتي قائلا: ليس في مدينتنا كلاب يا أبنائي.. زميلكم رآها في مدن أخرى.. أما مدينتنا فقد تخلصت منها. مدينتنا بحمد الله خالية من الكلاب.. لندخل الآن في الدرس.. الجملة المفيدة نوعان: اسمية وهي تبدأ باسم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفعلية وهي التي تبدأ بفعل. . هل يمكنك أن تعطيني مثلا. . أنت يا بني. .

تلميذ : الكلب يشرح الدرس. .

التلاميذ : هاى. . هاى. . يشرح الدرس. . يشرح الدرس. .

المعلم : تجاهلت ما قاله. . رأيت اللقمة المسمومة وخشيت الوقوع في الفخ. . أسرعت أقول: هذه جملة إسمية. . برافو. . من يعطيني مثلا للجملة الفعلية؟

نهض تلميذ آخر لا يقل وقاحة وقال:

التلميذ : يعض الكلب سيده. .

المعلم : وصاح تلميذ ثالث تتدلى من معصمه سلسلة فضية ومن رقبته سلسلة ذهبية:

التلميذ : يعض سادته. .

المعلم : صفق التلاميذ لقوله. . هاج الفصل وماج بالضحك والتصفيق. . قلت في هدوء: يعض الكلب الحصان. . صاح تلميذ مدلل ونادى على زميله السابق. .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التلميذ : أنت حصان يا أشرف. .

المعلم : عاود التلاميذ الضحك بصوت عال. حاولت أن أسكتهم فقلت: سأحكي لكم حكاية يا أولادي. . سنوضح الجملة الاسمية والفعلية بحكاية. .

هتفوا جميعا:

التلاميذ : اسمعوا الحكاية. .

تلميذ : نريد حكاية الكلب والحصان. .

تلميذ : ومن الذي سيحكيها؟

تلميذ : الكلب الذي عضه طبعا. .

تلميذ : الكلب أدرى بالكلاب. . .

المعلم : كتمت غيظي وسكت. أدركت لحظتها أن أعمدة حياتي تنهار على رأسي وتثير عاصفة من الغبار. تحاملت على نفسي وتلفت حولي كمن يقف وسط الأنقاض. وبحثت عن صوتي فلم أجد الا الغصة تبتلع الغصة. لكنني سحبته بكل قوتي وقلت:

استعموا يا أولادي. خالد فارس عربي. كان دائما يحب ركوب الخيل وينطلق بها في الصحراء. وكان له حصان يحبه كثيرا ويخرج به للنزهة وملاقاة الأعداء. ذات يوم ركب خالد فرسه وذهب يتحدى الأعداء. ولكنه نسى قواعدالفروسية التي تعلمها في صباه وشبابه فوقع في أسرهم وقيدوه بالسلاسل والحبال. ظل الحصان واقفا بجانبه ينظر اليه بعينين تملؤها الدموع.. قاطعني أحد التلاميذ وصاح:

التلميذ : والكلاب يا أستاذ؟

المعلم : الكلاب؟ نعم نعم.. أحاطت به الكلاب من كل مكان. لم يكن هناك من يتخلص منها كما تخلصت مدينتنا من شرها. لذلك هاجمته الكلاب وراحت تعضه وتنهش لحمه ولحم فرسه...

تلميذ : وماذا فعل الفارس يا أستاذ؟

المعلم : وماذا يفعل يا ولدي؟ ماذا يستطيع المقيد بالسلاسل والحبال؟ تألم وما زال يتألم..

تلميذ : والحصان العربي يا أستاذ؟

المعلم : ماتزال الكلاب تنهش لحمه، ومازال ينتظر..

تلميذ : وماذا ينتظر؟

المعلم : ينتظر فارسا يعرف قواعد الفروسية..

تلميذ : والكلاب يا أستاذ؟

المعلم : ماتزال كعادتها تنبح وتعض.. وتعض وتنبح..

تلميذ : هناك في التاريخ القديم..

تلميذ آخر : وفي البلاد الاخرى..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تلميذ ثالث : ولماذا البلاد الاخرى؟.

المعلم : أسرعت أقول: لأن مدينتنا ليس بها كلاب.. مدينتنا ليس بها كلاب.. فقاطعني التلميذ المدلل:

تلميذ : بها كلب واحد يا أستاذ..

المعلم : وأخذ التلاميذ يهتفون: كلب واحد يا أستاذ.. هاى هاى.. كلب واحد يا أستاذ هاى.. هاى.. اضطربت واحتبس صوتي. لم أعرف كيف أرد عليهم أو كيف أعيد النظام.. لحنوها ووقعوها وأخذوا يغنون... وفوجئت بالناظرة تدفع الباب وتدخل منه صائحة.. ما هذا؟ هل جننتم؟ ماذا تفعل يا أستاذ؟

المعلم : (يحاول أن يخرج صوتا فلا يستطيع)

الناظرة : ماذا تقولون؟ ما الذي قاله الاستاذ؟

تلميذ : شرح لنا درس القواعد..

تلميذ آخر : وكلمنا عن الكلاب التي تعض الفارس والحسان العربي..

الناظرة : والنشيد الذي تغنونه؟.

تلميذ : تعلمناه من الاستاذ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الناظرة : صحيح يا استاذ؟ تكلمهم عن الكلاب ومدينتنا خالية من الكلاب؟ تذكرهم بماض ذهب ولن يعود؟ تريد أن يصبحوا كلابا.. أن تدخل الكلاب من جديد الى المدينة والمدرسة؟ لماذا لا ترد؟. اخرجوا الآن يا أولاد.. أخرجوا.. أريد أن أكون وحدي مع الاستاذ..

التلاميذ : (وهم ينصرفون) كلب واحد يا استاذ! هاى هاى! كلب واحد يا استاذ! هاى هاى!

غريب : وانصرف الاشقياء وهم يغمزون ويلمزون.. ترى من الذي علمهم كيف تنبح الكلاب وكيف تعض؟ لقد اقترب بعضهم منه وأخذ يعوى: هاو! هاو! ومال أحدهم على قدمه وقلد الكلب المسعور.. ولولا غضب الناظرة وصراخها فيهم لانقلب الفصل الى حظيرة كلاب

تنبح وتعض وتعض وتنبح . . تقدمت الناظرة غاضبة الى صديقي مأمون وقالت وهي تدمدم :

الناظرة : أنت المسئول عما حدث . هذه أول مرة في تاريخ المدرسة تمثل فيها هذه المهزلة . . لقد أحسست من أول يوم رأيتك أنك لا تصلح . هل نسيت انك في مدرسة محترمة ، تلاميذها أبناء ناس محترمين؟ نسيت ان مجلس الآباء يضم وزراء ووكلاء وزارات ، ورؤساء وأعضاء مجالس ادارة ، وتجار أغنياء ومستوردين ومصدرين يلعبون بالعملات الصعبة نسيت ورحت تقدم العاب القرود أمام تلاميذ تربوا في «الفيلل» والقصور؟ وليتك اكتفيت بألعاب القرود . . لقد دخلت في جلد كلب وأخذت تنبح وتقفز أمامهم . . ولولا يقظتي وحزمي لغرزت أنيابك فيهم . . تكلم . . دافع عن نفسك . . لماذا تكتفي بالأنين واجترار لعابك؟ لماذا يغص حلقك بالكلام؟ . ألا يمكنك أن تنبح أو تعوى؟ لا . لن تتكرر المهزلة . . ولولا دموعك لسلمتك لرجال الشرطة . . تعال ورائي في الحال . . تعال خذ حسابك ولا تريني وجهك بعد الآن . .

غريب : لا ادرى هل وصفته بالكلب أم لا . ولكن كلامها كان واضحا بما يكفي . ومشى صديقي وراءها حتى وصل الى مكتبها . حدقت فيه من اعلى الى اسفل وتهكمت نظراتها على بذلته المترهلة وربطة عنقه التي تبلغ حجم الفيل وعينيه الجاحظتين وراء زجاج النظارة السميك . . . ولما يئست من أن يخرج من فمه حرفا مدت يدها بمظروف أصفر صغير . كانت فيه ورقة الاستغناء عن خدماته مع مكافأة التدريس . . فتح صديقي المظروف ووجد ثلاثين جنيها . تراكم الخجل مع اليأس والمرارة في نفسه فجلس الى جوار بيت قديم وأخذ يبكي . تمنى كما سمعتم لو كان كلبا ليموت في ظل جدار أو بجانب حائط مهجور . ثم نهض بعد أن أوغل الليل وأخذ يجوب الشوارع حتى شعر بأنفاس الفجر على وجهه فاتجه الى شاطىء النهر الوحيد في المدينة . . وهنالك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمح شبحا يصلى فخلع حذاءه ووقف وراءه. . ثم تعارفنا كما رأيتهم وتكلمنا في الاحوال والاعمال حتى تخيلت انه استعاد الامان والاطمئنان. لكن الفأر لعب في عبي، والشيطان وسوس لي وسواس الشر. ماذا سيفعل الآن؟ هل يتجه الى بيته وزوجته وعياله؟ أم يستأنف جولته في غابة المدينة؟ وتبعته من بعيد حتى خرج من أبواب المدينة. . الى أين ذهب؟ لن تصدقوا حتى تروه وتسمعوه بأنفسكم. .

(يخفت الضوء رويدا رويدا حتى ينطفىء. ويعود بعد أن يبزغ القمر وينشر غلالته الشاحبة على المقبرة الكبيرة. .)

- ٤ -
قبر الأم

(منظر مقبرة كبيرة في ضوء القمر. المعلم منحنى بجانب أحد القبور. يتسلل غريب. من بعيد كالشبح ويقف قريبا منه. المعلم يواصل حديثه المتقطع الذي يشبه الهمس والمناجاة. .)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعلم : لماذا ياأمي؟ لماذا ولدتني بلا ظفر ولا ناب؟ لماذا لم تعلميني أن أناطح الثيران، وأبقر بطون الذئاب، وأعض الكلاب قبل أن تعضني؟ لماذا لم ترميني في غابة أو صحراء، في عرين الأسود أو عش النسور أو جحر العقارب والافاعي والحيات؟ الحمامة لابد وأن تنقلب صقرا، والا قتلتها الصقور. الحياة قاتل أو مقتول، آكل أو مأكول، غالب يمتطي صهوة الجواد أو مغلوب يسحق تحت سنابكه. أشبعت غزالك من لبن الحنان حتى شرد في المراعي ونسى النمور والفهود والسباع والضباع المتربصة خلف التلال والروابي والاحراش. ماذا تفعل حمامتك في فك الثعبان؟ ماذا يملك غزالك مع ناب الاسد الفتاك وظلف النمر الغادر والضبع الخوان؟ هل تسرح الحمامة في زرقة الأثير؟ هل تحلم الغزالة

بالخضرة والربيع؟ انها تتكسر يا أمي وتتفتت. لماذا لم ترضعيها لبن الشراسة والوحشية؟ لماذا لم تدفئي صدرها العريان بالدروع والاسلاك والاشواك؟ لماذا لم تعطها الحربة والبلطة والسكين؟ ولماذا لم تضعي في يدي السوط والصولجان حتى لا يطعنني لصوص المقابر الملثمون؟ أهو خطؤك أم خطأ أبي؟ أيكون العيب في البذرة أم الرحم؟ تائه وسط وحوش الغاب أناديك: لم سقيتني من نبعك الطهور؟ لم لم تخلطيه بالسم والعفن وحمم الجحيم؟ تطالع عيني النجوم بينما يغرق جسدي في المستنقع. تنطلق روحي في جنة الجمال بينما يغرز القبح أسنانه في لحمي واسمي وسيرتي وعرقي. أمد يدي بزهور الامل فتمتد النصال لتطعن الماضي وتكفن الحاضر وتدفن المستقبل. حتى الصغار يا حبيبتي! حتى الصغار! أهدهد مهدهم فيسوون لحدي. يقولون السياسة والاقتصاد. يتكلمون عن الهزائم والنكبات. يلومون النحس والأقدار. لكن من يتذكر جثمان الضمير المدفون في صندوق قمامة الصدور؟ من يتذكر طير النفس الأخضر الملطخ بالوحل وهو يتخبط في دمائه في زنزانه الضلوع؟ مات الضمير، شُوِّه طير النفس الحبيب. أين يا أمي، أين مياه النبع الأبدي تصفيه! أي بحار الارض سيتسع لهذا الجبل من الأكدار وهذا السيل من الأقذار؟ (ينظر الى السماء ـ يلاحظ القمر وهو يصارع السحب السوداء) معذرة يا أمي. لا أدري ان كنت تسمعينني أم أني أعوى وأئن على قبر آخر. من يدري إنْ كان هذا هو قبرك أو قبر قتيل أو طفل أو سفاح أو فلاح أو مجنون أو لص أو سكير مسكين. لا أدري. لا أدري. أين أنت يا غريب لتقف بجانبي! أين أنت يا غريب..

(يتقدم الغريب وينحني عليه)

غريب : لقد عاد من غربته..

المعلم : أنت؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غريب : نعم أنا. هل كنت تظن أنني سأتركك وحدك؟

المعلم : كيف عرفت أنني هنا؟ هل كنت تتبعني؟

غريب : وكان يتبعني شبح آخر.. (يظهر شبح من بعيد)

المعلم : ماذا تعني؟

غريب : (مشيرا الى الخلف) لا أعنى شيئا. تائه مثلك أو غريب وعابر سبيل مثلي..

المعلم : أو لص أو مخبر.. لم أعد أخاف شيئا.. ليفعلوا ما يشائون..

غريب : اهدأ يا مأمون..

المعلم : ليقتولني أو يقيدوني بالسلاسل أو يضعوا الكمامة على فمي ويسحبوني في شوارع المدينة..

غريب : قلت لعله تائه مثلك أو عابر سبيل..

المعلم : (في حزن) كنت تتبعني؟..

غريب : النفس أمارة بالسوء..

المعلم : وماذا ظننت أن أفعل بنفسي؟.

غريب : خفت أن تغرقها في النهر أو في الخمر..

المعلم : ولهذا سرت ورائي..

غريب : حتى تورمت قدماي وتقطعت أنفاسي. سرت وراءك من حارة الى شارع، ومن شارع الى ميدان. غِبْتَ قليلا في أحد البيوت فقلت هو مسكنه وسيشفيه النوم من كل الأوجاع. وتريثت قليلا لأطمئن فاذا بك تخرج مسرعا وتجري بلا هدف. ظللت ألاحقك الى أطراف المدينة. ورأيتك تندفع نحو المدافن القديمة فأسرعت وراءك. هل تدري ماذا فكرت في هذه اللحظة؟

المعلم : أنني سأدفن نفسي بنفسي؟

غريب : لم تخطيء. ولهذا أسرعت لعلك تحتاج اليَّ..

المعلم : أصبت يا صاحبي. جئت أبحث عن أحد يقف بجانبي. تذكرت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الانسان الوحيد الذي لا يمكن أن يخذلني..

غريب : ألم نصبح أصدقاء؟

المعلم : أجل أجل. لكن الفرخ التائه يبحث عن عشه..

غريب : وهل وجدته..

المعلم : كل الأعشاش سواء. على كل منها شاهد مكسور أو متآكل. رحت أجري بينها وأهتف: أمي! أمي! وكأني أنتظر صوتا من وراء القبر. انحنيت عليها جميعا وتفرست في الاسماء المكتوبة على قطع الرخام والمحفورة في الاسمنت المتداعي. لا. لم يكن بينها اسم أمي. حاولت أن أتذكر موقع قبرها. حين كان أبي يأخذني من يدي لزيارتها كنا ننحرف الى اليمين من البوابة الرئيسية وكوخ الحارس ثم ننعطف بجوار قناة جافة ونجتاز ضريح أحد الاولياء. بحثت عن القناة والضريح فلم أجدهما. حتى كوخ الحارس اختفى كأنهم أحالوه مثلي للمعاش. غربت الشمس وأنا أتخبط بين القبور.. أنادي فيجيبني الصدى ونعيق البوم. بدأ الظلام يزحف وأنا اتخبط في خوفي وارتعاش قدميَّ ووجيب قلبي! واشتد الظلام فجلست أمام هذا القبر وأنا أخفى نفسي عن نفسي. هل تصدق أنني خشيت أن يكون قبرها؟ وبماذا أعلل نسياني وخجلي وجحودي؟

غريب : وفاء يليق بمن سمتك أمين..

المعلم : (صائحا) بل بجرو يبحث عن أمه..

غريب : معاذ الله.. ألا ترفع رأسك للسماء..

المعلم : أعرف ما ستقول. أرفع رأسي لأرى القمر.. لأتطلع في وجهه الضاحك من نباح الكلاب.. لقد جئت لأبحث عنها.. لأدفن وجهي في صدرها..

غريب : ولكنك لم تجدها ولم تبك..

المعلم : كنت أناجي نفسي وأناجيها..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غريب : أم كنت تلومها؟.

المعلم : لأنها لم تلد أسدا أو ذئبا بدلا من..

غريب : أستغفر الله.. نسيت أنك معلم؟.

المعلم : نسيت كل شيء..

غريب : حتى القواعد؟.

المعلم : انهارت فوقي.. (يغص بكلماته)

غريب : وتركتك عاجزا عن تكوين جملة مفيدة؟

المعلم : (صارخا) تركتني وحيدا. هل جربتَ أن تكون وحيدا في فك تنين يبتلع الملايين؟ وحيدا في بيتك، مع زوجتك وابنك وابنتك؟ وحيدا لا يأكل أحد معك ولا يتحدث أحد اليك ولا يبادلك ابتسامة ولا دمعة ولا سيجارة؟ هل جربت أن تعيش هكذا أسابيع وشهورا وسنين؟ وحدك وحدك وحدك..

غريب : الانسان لا يكون وحده ابدا..

المعلم : هل قلت الانسان؟.. (صمت)

غريب : لماذا سكت؟

المعلم : لم أسمع هذه الكلمة من سنوات طويلة.. الانسان.. يا لهذا الرنين العجيب.. قلها مرة أخرى..

غريب : أكل هذا لأنك مررت على بيتك؟.

المعلم : ولم أمكث اكثر من دقائق..

غريب : ماذا حدث؟!

المعلم : ما يحدث كل يوم وكل اسبوع وكل شهر وكل عام. سلمت فلم يرد أحد. ناديت فلم يفتح باب. وضعت الجنيهات على مائدة الصالة وهتفت: نقود. نقود. هذه هي مكافأة المعاش. تسللت زوجتي من حجرة نومها وصاحت: لا داعي للازعاج. الاولاد نائمون. هتفت: نائمون! نائمون! ألا يستيقظون أبدا؟ أليس من حق الأب أن يرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أولاده؟ كشَّرت عن أسنانها الصفراء وقالت: الأب؟ وما هذا؟ قلت: ثلاثون جنيها. مكافأة الاحالة للمعاش.. زغردت هاتفة: تعالوا يا أولاد! أنظروا ما جاء به الغراب! ثرت غاضبا ولكنها اندفعت تطرق الابواب بعنف. صحت البنت من نومها وهي تقول: أليس في الدنيا راحة؟ ماذا تريدين يا ماما؟ قالت: أبوك أحضر لك ثمن الشقة والذهب والأثاث وفستان الزفاف.. تحركت البنت الى المائدة وقلبت الجنيهات بين يديها. صفرت بفمها وضحكت ثم عادت لتنام. خرج أخوها بصدر عار وهو يصيح: ألا تكفان عن الشجار؟ هتفت أمه: أبوك أحضر معه خلو الرجل والمهر الشبكة وتكاليف المكتب الجديد. اتجه الولد الى المائدة ونظر الى الجنيهات وأخرج صوتا من أنفه ثم رجع لنومه. ومددت يدي في جيبي وأخرجتها وقلت لزوجتي قبل أن أقصف الباب ورائي: هذه هي الحبوب والدواء...

غريب : وتذكرت أمك فجئت تبحث عنها وتضع الذنب على رأسها؟

المعلم : أمي.. أمي.. (يبكي..)

غريب : لا تنس يا ولدي أنك على المعاش..

المعلم : أنني وحيد..

غريب : لست وحيدا يا ولدي..

المعلم : كلب ضال في مدينة مسعورة..

غريب : بل قمر يسطع في سمائها..

المعلم : ستنبحني الكلاب..

غريب : (يأخذه من يده) لكنها لن تعضك!.. (ينهض في حنان. يضع يده على كتفه وينصرفان. يستدير الغريب ويقول:)

غريب : لم نكد نخطو عدة خطوات حتى رأيت الشبح المتلصص يهرب من بوابة المقبرة: مشيت مع صاحبي صامتين حتى وصلنا الى بيته. قلت له وهو يترنح من التعب: تذكر موعدنا. تذكر أن الكلاب تنبح القمر.. قال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو يبتسم: أتظن أنها لن تعضه؟ وفجأة صرخ كمن لدغه العقرب أو غارت في قلبه السكين: عضتني الملعونة.. حاذر يا غريب... حاذر من الكلاب.. وأسرع داخلا من الباب... وتركني في الليل والظلام.. (يسمع نباح الكلاب).

- ٥ -

القبض عل المسعور

(صالة في مسكن مأمون أمين مأمون تظهر مائدة عليها أطباق وأكواب فارغة وبقايا خبز بعد العشاء. الى اليسار كراسى وكنبة من طقم قديم يجلس عليها الزوجة والابن والابنة ويتحدثون. يد لف الغرب من باب خلفي ويقدم المشهد..)

غريب : تخلف عن موعده في الفجر على شاطيء النهر. لم أره الا عصر اليوم التالي وهو يجرى ويلهث ويخرج من أتون صدره الحمم والنيران. جرى الناس وجريت وراءه.. ما الذي دفعه الى هذا؟ ما الذي أشعل فيه البركان؟ لم أكن بالطبع معه عندما دخل مسكنه. لكنني فهمت بعد ذلك من إشاراته وبحاته واختلاجاته أن الامور سارت على هذا الترتيب. تعال يا صديقي. تعال يا مأمون. أعرض ما حدث علينا بالتقريب. أدر العجلة للماضي.. هيا يا مأمون.....

مأمون : (يدخل الصالة وهو يعرج ويتحسس بطن رجليه وقدميه. يحاول أن يلقى تحية المساء فلا تخرج الا غصَّة تسمع منها سين أو صاد)

غريب : لابد أنه ألقى تحية المساء. ولابد أن الألم تمكن منه وحبس لسانه. جلس على المائدة. بدأ يئن وهم لا يلتفتون. بل ربما لم يشعروا به ولم يكلفوا أنفسهم أن ينظروا اليه.

الابن : لا لا.. لا تحملي هماً من هذه الناحية. كل شيء تمام التمام. العقد في جيبي والتوقيع الليلة..

الابنة : ولماذا السرعة؟

الابن : ولماذا البطء أو التأجيل؟ الليلة نسهر في «الكهف السحري» ويتم التوقيع..

الابنة : هل تثق فيه؟

االابن : وهل يشك أحد في منجم ذهب؟

الزوجة : أنا لا أطمع في ذهب. كل ما أريده..

الابن : أعرف. أعرف. عشرة آلاف جنيه..

الزوجة : خلو رجل فقط. وليته يرضى...

الابنة : وأحلق عندك يا ماما.. يا أعظم وأجمل «كوافير»..

(تقوم الابنة وتقبلها.. تتجه الى أخيها وتقبله وهي تقول..)

وأنا؟. ألم تفكر في؟..

الابن : دماغك ناشفة..

الابنة : أترضى أن أبيع حريتي؟

الابن : منجم ذهب.. ستغرفين منه ونغرف معك..

الابنة : وحريتي؟..

الابن : أدخلي المنجم ثم فكري فيها..

الابنة : أفكر فيها مع شيخ في الستين؟

الابن : قولي لها يا ماما.

الزوجة : كِبْر وفقر لأبيها..

الابن : (يتلفت الى أبيه ويضحك)

الابنة : (تلتفت اليه وتضحك بصوت عال)

الزوجة : (تلفت اليه وتصيح) عندك «الشوربة».. ليس هنا غيرها..

غريب : كان يتابعهم طول الوقت بعينيه. تجحظان قليلا ويمدُّ رقبته ويحاول أن يخرج كلمة. يغلبه الألم فيتأوه، تقف الغصة في حلقه فيصفر أو يتنحنح أو يدمدم. يواصلون الضحك ثم يستمرون:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الابن : ضعي عقلك في راسك

الابنة : اعرف انت خلاصك..

الابن : شقة على النيل بمائة ألف جنيه..

الابنة : قررت احالة الفتنة للمعاش؟..

الزوجة : يكفينا الهم الثقيل..

غريب : سخسخوا على نفسهم من الضحك. أشاروا اليه فرفع عينيه عن طبق الشوربة. لم يروا الدمعة تلمع وتسقط فيها.

الزوجة : «البوتيك»؟.. «البوتيك».. ربع قرن وأنا انتظر..

الابنة : ونسيت «الكوافير»..

الابن : غالية والطلب رخيص.. «البوتيك والكوافير».. «الشيك» سيكون عندك الليلة..

الابنة : وأنا؟ نسيت «الكاميرا»؟..

الابن : «ماركة زايس» وحياة عينيك..

الابنة : لا تساوى صورتي على الغلاف..

الابن : «والشيك» سيكون في جيبك بعد يومين..

الابنة : تحيا الشهرة.. يحيا المجد..

الابن : منجم ذهب.. منجم ذهب..

الزوجة : زحفنا طول العمر على البطون..

الابن : ستكون «المرسيدس» تحت أمرك..

الزوجة : عشنا في الكهف سنين..

الابن : «الفيللا» تتسع للجميع..

الزوجة : نحن في حلم أو علم؟

الابن : هذه مهنتنا يا ماما. نحول الحلم الى علم..

الزوجة : وأعيش وأسكن في «الفيللا»..

الابن : سنعيش فيها معا..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الابنة : (مشيرة لأبيها) والغزال القديم؟

الابن : والنحو الصرف؟ . . .

غريب : وقفت في حلقة اللقمة والشوربة. أخذ يسعل ويسعل ويحاول أن يخرج صوتا أو كلمة. . بدأ الصفير المتقطع يندفع من صدره وحنجرته وفمه. تلوى وانتفض وأخذ يحك قدمه ورجله. ثم كشر عن أسنانه وراح ينبح حدق في وجوههم واحدا بعد الآخر ثم أدار ظهره وصفق الباب من ورائه.

الزوجة : يبلعه على راحته. .

غريب : وذهبت الزوجة الى حجرتها وأغلقت عليها الباب بالمفتاح. وتمطى الابن ودخل الحمام ليجهز نفسه لموعد الليلة.

الابن : غريب يا عم مأمون. . ولا غريب الا الشيطان. .

غريب : وانطلقت الابنة تجرى الى حجرتها المشتركة مع أمها فوجدتها مغلقة بالمفتاح.

الابنة : افتحي يا ماما. . بسرعة. . بسرعة. .

صوت الأم : لا أريد أن أرى أحدا. .

الابنة : وأنا أريد «الكاميرا». . فرصة ذهبية يا ماما. فرصة ذهبية. . وحياتك لا تضيعيها على. . (تنصرف الابنة وتخلو الصالة. يستأنف عابر السبيل الغريب حديثه ويتقدم الى السوط. .)

غريب : كان صديقي قد اندفع كالسيل الى الخارج. تراكم الزبد على فمه وبدأت الحمم تخرج منه. هاجت في صدره شياطين الجحيم فراحت تقذف اللهب في كل اتجاه:

صوت المعلم : كلاب وكلاب وكلاب. . هاو. . هاو. . هاو. . تزحفون على البطون وتملأون البطون وتعيشون للبطون. . تقفون طوابير على صناديق القمامة. . هاو. . حتى أصبحتم قمامة. . هاو. . هاو. . ابتعدوا عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طريقي.. ابتعدوا.. اني أنبح وأعض.. عرفت نفسي فلماذا تأخرتم؟ هاجمني السعار فلمـــاذا تركتكم؟.. السعـــار في الهواء.. تشجعوا وجربوا.. ها أنا أزحف على أربع.. أعض الارض.. أعض الحجر.. أعض الطين من منكم أحبابي؟ الكل ولا أحد بعينه؟. من منكم أعدائي؟. الكل ولا أحد بعينه.. السعار يزحف عليكم.. السيل سيجرفكم.. لن ينجو أحد منكم.. يا نوح.. أين أنت يا نوح.. أين أنت يا نوح!..

غريب : كان الجري قد أنهكه وأهلك الجموع التي جرت وراءه. لم يجسر أحد على الاقتراب منه أو الامساك به. والجنود الذين رأوه وسمعوه ذهلوا حتى عن اطلاق الصياح أو الرصاص أو الصفير. كان منظره مرعبا عندما التفت من صلاتي في الزاوية التي نلتقى فيها فوجدته يسقط على الارض مغشيا عليه. وبدأ الناس يتحلقون حوله وهم يلهثون يتزاحم الصغار عليه: من أعداه وليس في المدينة كلاب؟.. يفرقهم الكبار بقسوة ويزجرون: ابتعدوا عنه.. اتركوه للشرطة أو لحراس الحاكم.. وبرز من الزحام وجه خُيِّل إليَّ أنه يعرفني وأنني أعرفه.. حدق في وجهي وحدقت في وجهه. تذكرت شبح المقبرة الذي كان يتبعني كظلي:

المخبر : أنت؟

غريب : التقينا قبل الآن..

المخبر : ولكننا لم نتعارف (يفتح بطاقته ويعرضها عليه خفية)

غريب : ما أنا الا عابر سبيل..

المخبر : يعجبني اعترافك..

غريب : ماذا تعني..

المخبر : أنت صاحبه..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غريب : وهو حبيبي . .

المخبر : هيا معي . .

غريب : وأخرج من جيبه قيداً كبَّل به يدى . . وشق طريقه بين العيون المتطلعة والاجسام المتكدسة والاطفال وولولة النساء . وفي صمت انحنى رجال الشرطة على صديقي فوضعوه في عربة «البوكس» . وفي لحظة كنت في داخلها أشد على يد صاحبي وأضع صدره على صدري .

- ٦ -
التحقيق

(المكان الخالي الذي رأيناه في المشهد الاول . لكنه الآن قاعة في مستشفى، جدرانها بيضاء ناصعة، وفي الجانب الايسر منها مكتب صغير أمامه من ناحية كرسى يجلس عليه المحقق، ومن الناحية الاخرى كرسي آخر يجلس عليه من يجري التحقيق معه . يجلس بجوارهما الكاتب الذي يدون المحضر، ويقوم بدوره المخبر الذي سبق أن عرفناه . في عمق المسرح يبدو سرير سفري صغير، يرقد عليه المعلم المصاب وبجانبه الغريب . يساعده الغريب على ابتلاع لقمة ثم ينهض ويمشى خطوات نحو مقدمة المسرح . .)

غريب : انه لا يفيق من غيبوبته . حاولت الآن أن أدس لقمة في فمه، راح يبلعها وهو يزوم . أما الماء فقد منعوه عنه وحذروني منه بكل شدة . ما مصيره يا ترى؟ . هل يفيق من هذه النوبة ويرجع معلم النحو كما كان؟ أصر المحقق أن يبدأ به . شرحت له حالته التي عجز أمامها الاطباء . لكنه صمم على رأيه . بللت وجهه بالماء وأسندته على كتفي حتى جلس على الكرسي . وسأله المحقق بعض الأسئلة قبل أن ييئس منه :

صوت المحقق: اسمك؟

المعلم : هاو هاو . .

صوت المحقق: عمرك؟

المعلم : (في ألم شديد كأنها آهة طويلة) هاااو . . هاااو. . هاااو. .

صوت المحقق: أين عضك الكلب؟

المعلم : هاو هاو. .

صوت المحقق: في المدينة أو خارج المدينة؟

المعلم : هاو . . هاو. .

صوت المحقق: هل لديك أقوال أخرى؟

المعلم : هاو هاو هاو هاو. . .

صوت المحقق: (للكاتب) ولما كان المصاب عاجزا عن التوقيع على أقواله، فقد اكتفينا بذلك، وأمرنا باستدعاء زوجته وابنه لسؤالهم عن معلوماتهم عن الحادثة. .

غريب : وساعدته مرة أخرى حتى رجع الى سريره. وجلست بجانبه انتظر نهاية التحقيق كما أنتظر مصيري. نسيت أن أقول لكم انهم فكوا القيد الذي وضعوه في يدي حتى يبت في أمري، لان المستشفى يحوطها الحرس من كل ناحية ولا تخلو منهم قاعة ولا طريق ولا دورة مياه. .

ونادى المحقق على الزوجة فأقبلت كالأرنبة المذعورة التي دخلت في جلد نمرة:

المحقق : اسمك؟

الزوجة : مفيدة أحمد منصور. .

المحقق : عمرك؟

الزوجة : ثلاث وخمسون سنة. .

المحقق : ما معلوماتك عن حادثة زوجك مأمون أمين مأمون؟

الزوجة : كنت يوم الجمعة أجلس في أمان الله مع الاولاد. ودخل مأمون متأخرا وجلس أمام المائدة وأخذ يتناول عشاءه من طبق شوربة عدس دافئة،

لاننا كنا قد انتهينا من عشائنا قبل قليل. وأخذنا نتابع حديثنا عن الدنيا والاحوال عندما فوجئنا به ينحني على طبق الشوربة ويلعقه بلسانه وهو يكشر عن أسنانه. بعد ذلك أخذ يتلوى وينبح، فخفت وجريت الى حجرة النوم وأغلقت الباب بالمفتاح..

المحقق : والاولاد.. ماذا فعلا؟

الزوجة : لا أعرف.. لكنني سمعتهما يضحكان..

المحقق : يضحكان؟ استمري. ماذا حدث بعد ذلك؟

الزوجة : قلت لك انني أغلقت باب حجرة النوم بالمفتاح..

المحقق : ولكنك سمعت على الاقل..

الزوجة : نعم سمعت باب الشقة يفتح ويغلق بعنف شديد. ثم سمعت بعد ذلك أنهم قبضوا عليه وهو ينبح في الشارع..

المحقق : ألم تفكري في الخروج وراءه؟

الزوجة : ولماذا أخرج وراءه؟

المحقق : وأولادك..

الزوجة : لا أعرف. لم أجدهما فقط.

المحقق : ألم تساليهما بعد ذلك؟

الزوجة : نسيت..

المحقق : وماذا فعلت عندما علمت أن زوجك قبض عليه؟

الزوجة : وماذا كنت تريد مني أن أفعل؟

المحقق : أنا الذي أسأل يا «ست» مفيدة..

الزوجة : لم أفعل شيئا طبعا..

المحقق : وما رأيك فيما حدث؟

الزوجة : وما الذي حدث؟

المحقق : السعار الذي أصيب به..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزوجة : رأيي أنه كان مصاباً به باستمرار. .

المحقق : هل سبق أن نبح أحدا أو عضه؟. .

الزوجة : من الطبيعي أن الكلب ينبح ويعض. .

المحقق : تعلمين أن مدينتنا بلا كلاب. ألم تحاولي أن تسأليه. .

الزوجة : ولماذا أسأل؟. طول عمره كلب وابن كلب.

المحقق : السعار مرض لا يأتي الا بالعدوى. .

الزوجة : مدينتنا رعاها الله بلا كلاب.

المحقق : ولكن لابد أن يكون عضه كلب. فأين قابل زوجك الكلب الغريب، أو أين قابل الكلب الغريب زوجك؟

الزوجة : لا أعرف. .

المحقق : هل سافر زوجك خارج المدينة؟

الزوجة : لا أعرف. .

المحقق : هل استقبل ضيفا غريبا في بيته؟

الزوجة : لا اعرف. .

المحقق : هل لديك أقوال أخرى؟

الزوجة : لا. .

المحقق : اذن وقعي هنا. (للكاتب) وتم اقفال المحضر في الثالثة وعشر دقائق، وأمرنا باستدعاء الابن والابنة لسؤالهما (تنهض الزوجة قائمة وتنصرف)

غريب : (يتقدم) باب التحقيق سيقفل بعد قليل. واقوال الابن والابنة لا تختلف كثيرا عن أقوال أمهما. ولما كنا نخاف عليكم من التطويل، فقد اكتفينا بالمواضع المهمة في التحقيق معها. أما تفاصيل المحضر فيمكن الاطلاع عليها في سجلات المحكمة مقابل عشرة قروش.

سأل المحقق الابن مأمون الذي يعمل مهندساً ورجل أعمال هذا السؤال الهام بعد أن وجه اليه الأسئلة التقليدية:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحقق : ألم تلاحظ عليه أية أعراض غريبة في الايام الاخيرة؟

الابن : أنا في العادة لا ألاحظ وجوده على الاطلاق. ولكن (مفكرا)

المحقق : ولكن ماذا؟

الابن : أذكر انني رأيته يبتسم منذ أسبوع أو أسبوعين..

المحقق : متأكد انك رأيته يبتسم؟

الابن : تماما.. حتى انني خفت عليه وخفت منه..

المحقق : وما الذي دعاك للخوف؟

الابن : لا أعرف بالضبط.. ولكن كان تصرفه غير طبيعي.

غريب : هذا هو أهم ما قاله الابن. أما ما عدا ذلك فكل أقواله تؤكد أقوال الأم. فقد ضحك هو وأخته عندما سمعا أباهما ينبح، لأن منظره كان مضحكا، كما أنه ـ مثل أمه ـ لم يفكر في الخروج وراءه لمنعه من عض الناس أو لاعادته للبيت. أما أخته:

(تتقدم الابنة وتجلس على الكرسي أمام المحقق)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحقق : وماذا فعلت عندما رأيت أباك ينبح ويخرج الى الشارع؟

الابنة : أسرعت خلفه طبعا. لم أضيّع ثانية واحدة.

المحقق : حاولت أن تمنعيه من أن يعض الناس وينشر العدوى؟.

الابنة : أمنعه؟ وهل أنا طبيبة في البلدية؟ انني صحفية يا سيدي..

المحقق : آه. نسيت انك قلت هذا من قبل. ولماذا أسرعت خلفه اذن؟

الابنة : أسرعت خلفه بالكاميرا لألتقط بعض الصور. وبالفعل التقطت صورا نادرة.. أنا متأكدة أنها ستثير ضجة هائلة عندما تنشر غدا في مجلة «الانسان الجديد».. رجل يتحول فجأة الى كلب وينبح الناس ويعضهم.. والناس تجري وهو يجري خلفهم.. وينبح ويعض.. ويعض وينبح.. ألا ترى معي انه موضوع صحفي من الطراز

الأول.. خصوصاً في مدينة خالية من الكلاب؟

المحقق : أنا من رأيك فعلا..

الابنة : وأن أنفى صحفية بالفطرة؟

المحقق : وعيناك وشفتاك ووجهك..

الابنة : (تضحك ضحكة فاضحة) وساقاي أيضا.. أنظر.. على أحدث مقاييس الجمال.. كنت أعرف أنك شاب ذكي ولطيف. تفضل.

المحقق : ما هذا؟.

الابنة : هذه بطاقتي ورقم تليفوني..

المحقق : هل لديك أقوال أخرى؟

الابنة : كثير.. كثير..

المحقق : أقصد في موضوع السعار..

الابنة : وفي غيره وغيره..

المحقق : (بصرامة) اذن وقعي هنا....

غريب : وانتهى التحقيق كما رأيتم وسمعتم. كنت أشعر أنه سينتهي على وجه السرعة، وكانت المدينة كلها تشاركني نفس الشعور. صحيح أن الخبر لم يعلن، وكل الصحف والاذاعات ووكالات الانباء تكتمته وكفت عليه ألف ماجور. ولكن أنباء الكوارث تتسرب وتنتشر كالدخان. وتشخص الابصار الى نهاية الكون. وتتعلق الانفاس بكل بادرة. وتتوقف الحياة كأنها تحتضر. عكف المحقق بعض الوقت على محضر التحقيق. وأسرع المخبر اليه وهمس لحظات في اذنه. ثم انطلق الصوت الغامض المجهول من مكبر الصوت: هنا ادارة المدينة. هنا الادارة العليا. مدينتنا بلا كلاب. الاشاعة المسمومة لابد أن تتبدد كالفقاعة. ماذا فعلت أيها المحقق؟ أين التقرير؟ لم هذا البطء في التحقيق من اشاعة كاذبة، اشاعة تافهة لا يصدقها الاطفال. الحاكم

ARCHIVE

ينتظر. المدينة كلها تنتظر. ليس عندنا وقت. نحن نبنى الانسان الجديد. ليس عندنا وقت.. ليس عندنا وقت.

غريب : وأسرع المحقق يرد وهو يلهث:

المحقق : نعم. نعم. صدقتم يا سادتي؟ اشاعة كاذبة وتافهة.

الصوت المجهول: اقرأ التقرير!

المحقق : في الحال. سأقرأه في الحال! وبما أن مدينتنا كما هو ثابت ومعروف خالية من الكلاب. وبما ان المسعور ـ كما هو ثابت ومعروف ـ رجل فقير وضعيف ولم يسافر الى خارج البلاد كما أتضح من أقواله.. معذرة.. كما اتضح من اقوال الشهود، فانني ارى أن الكلب ليس كلبا، وأن الأمر كله مجرد مزاح سخيف، ونكتة بذيئة..

صوت من الجمهور : أحتج! كيف تكون مجرد نكتة بذيئة ومزاح سخيف.. نكتة بذيئة ومزاح سخيف؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صوت آخر : هذه بذاءة وسخف

غريب : (يهرول الى مقدمة المسرح) أرجوكم.. أرجوكم..

صوت ثالث : هل تركنا بيوتنا لنسمع نكتة؟

صوت رابع : انها مأساة.. مأساة..

صوت خامس: مأساة مضحكة..

صوت سادس: رأيي انها مهزلة..

صوت آخر : مهزلة مبكية.. أين الرقابة؟

صوت : وأين الاحترام الواجب لعقول الناس؟

غريب : انتظروا.. ارجوكم انتظروا.. التقرير لم يكتمل..

صوت : أليس هذا ما قلته في البداية؟

غريب : نعم. نعم. وهذا ما أقوله الآن..

صوت : نريد الحقيقة!

غريب : وأنا أيضا أريدها.. أنا نفسي أدعوكم للبحث عنها..

أصوات : أعطوهم فرصة..

أصوات : الصبر «يا هوه»...

صوت : هاو.. هاو.. هووووه!..

غريب : تفضل يا حضرة المحقق.

المحقق : ويؤكد هذا الرأي ما ثبت لنامن كلام الشهود من أنه معلم قديم ورب أسرة. وهو مثل غيره من آلاف الناس في آلاف الاسر، في مدينتنا وفي سائر المدن، لا يستبعد أن يلجأ لهذا المزاح السخيف من باب التسلية..

صوت من الجمهور تسلية؟ كل هذه تسلية؟

صوت آخر : لا نريد التسلية.. نريد المسرح الجاد..

صوت ثالث : نريد الحقيقة..

صوت رابع : هل انتهى التحقيق؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غريب : أرجوكم.. أرجوكم.. انتهى التحقيق ولم تنته القضية..

صوت من الجمهور : وماذا بقى منها؟ الرجل الآن في المشرحة..

غريب : معك الحق.. الرجل في المشرحة.. والقمر في السماء.. (يسمع صوت نباح كلاب في الخلفية)

صوت آخر : والكلاب ماتزال تنبح..

غريب : أجل.. أجل.. مع ان مدينتكم بحمد الله خالية من الكلاب.. أما كلبنا المسكين فقد تكلم..

أصوات : تكلم؟

أصوات : عشنا وشفنا الكلاب تتكلم..

صوت : وتمثل وتنطق بالحكم..

صوت : هاو.. هاو.. ه.. م م..... (ضحك)..

غريب : أرجوكم.. اسمعوه قبل أن يموت.. هذه آخر رغبة في نفسه.. يا مأمون.. يا مأمون.. معذرة.. نسيت أنه محبوس في حجرته.. لابد أن أذهب اليه وأساعده.. لحظات.. لحظات وأرجع لكم..

- ٧ -

البكاء على الصدر

(غريب يظهر وهو يجر عربة بيضاء ذات عجلات مما يستخدم في نقل المرضى. يتكلم وهو يهز العربة للامام والخلف.. بعد التمهيد يتجه الى حجرة المعلم ويأتي به على المسرح.. يلاحظ ان ايقاع المشهد يتسق مع ايقاع الموت التدريجي للمريض..)

غريب : لا.. لم تنته القضية. تم التحقيق ومازالت القضية مفتوحة. وعشت مع صاحبي عشرين يوما في المستشفى، أطعمه وأجفف دموعه وشفتيه، وأمدده على الفراش، وأشاركه صمته وبحته وغصته. كان علينا ان نبقى تحت الملاحظة والعلاج. حبسوه وحبسوني حتى يتأكدوا من وجود السعار أو عدمه. أخذوا العينات وأعادوا التحليل مرة ومرة. الاطباء والممرضون والممرضات يدخلون علينا ويخرجون. الشفاه تمتد الى الآذان والاسرار تطير في الهواء والحرس يروحون ويجيئون على الابواب. طالت فترات صمته في الايام الاخيرة. جرت الدموع في عينيه وتساقطت أكثر من مرة. بدأت أفهم نظراته الخرساء اليَّ. تعلمت كيف أترجمها الى كلمات، وأحول شهقاته وزفراته وبحاته الى عبارات. عبارات تصف وتشكو وتتألم، وأحيانا تثور وتغضب وتدعو

للانتقام. (الاطباء والممرضون والممرضات يدخلون أثناء الحديث ويخرجون. يجسون النبض أو يقيسون الحرارة أو يأخذون عينة دم أو يقتحمون العيون ويفحصونها.. الخ المريض يخرج أصواتا مبهمة، ممدودة أو متقطعة، تشبه الصفير الخارج من ناي الحنجرة المشقوقة أو من شعب الصدر المأزومة، وأحيانا تبدو كأنها دمدمة أشباح أو زمجرة أسود أو مواء قطط. غريب ينقلها أولا بأول الى كلمات وعبارات مفهومة، خصوصا وأن المريض يتمكن في أحوال قليلة من نطق حروف مهشمة من كلمة أو جملة... المريض تخرج منه أصوات هادئة.. يفهمها غريب أولا ثم يحولها الى حروف وكلمات..)

غريب : كل شيء ينتهي يا غريب. الصداقة والمرض والعمر.. تمنيت لو انتهيت على صورة أخرى، لكنني رضيت دائما وأنا الآن راض. كل شيء سينتهي كما بدأ. وعجلة الميلاد والموت لابد أن تتوقف. نعم يا غريب. رضيت وسلمت. ستين عاما وأنا راض ومسلِّم، اللقمة الفقيرة، والكسوة الحقيرة، والرغبة الكسيرة. هل سمعت عن الخَلَد أو السنجاب؟ عن جمل أو أسد ينكمش قليلا حتى يصبح فأرا أو أرنبا؟ يدخل جحره ولا يخرج بحثا عن رزقه الا بعد أن يطل برأسه ويطمئن. وها هم حكموا عليَّ أن اصبح كلبا.. لكن المدينة خالية من الكلاب. (يسمع من بعيد صوت نباح يتعالى شيئا فشيئا أثناء المشهد) أنا راض أيضا. لكي لا يكون أولادي كلابا. لكي لا يعامل الصغار والذين الذين سيولدون بعدنا معاملة الكلاب (يتردد النباح) هل جربت يا غريب أن تمشي في الظل؟ أن تتخفى بجوار الحائط؟ هل جربت أن تعيش بجانب أمرأة تبغضك ويصفر وجهها وتنطفىء عيناها كلما رأتك؟ كل نظرة من نظراتها تقول لك: متى أستريح منك؟ (تظهر الزوجة بملامحها القاسية وهي تصيح:)

الزوجة : كلب ابن كلب.. (المعلم يتشنج ويتلوى فينحني عليه غريب ويمر

بيديه على وجهه وذراعيه وساقيه ـ تنتحى الزوجة ناحية اليسار وتقف)

غريب : هل جربت أن تتحمل البذاءة التي يقذفك بها أقرب الناس اليك؟ تتوالى عليك حجارتها كل يوم، في البيت والعمل والشارع والدكان، حتى في الخلاء يتذبذب بها الهواء ويتخلخل؟ (يظهر الابن والابنة.. تتبعهما ناظرة المدرسة)

الابن : (لأخته) أبوك أصبح مسخة..

الابنة : يضحك الناس علينا ولا يضحك أبدا..

الابن : تصوري أنني رأيته يبتسم من أسبوعين؟

الابنة : لابد أنه حلم بقبض المعاش..

الابن : «البقشيش» الذي أعطيه «للبارمان» أكثر منه..

الابنة : مشكلتي الآن هي كيف أقدمه لخطيبي..

الابن : بسيطة. خطيبك يقدم له عظمة... (يضحكان ويقفان بجوار أمهما...)

غريب : ترى هل فهم شيئا مما دار حوله؟ ظل سادرا في ضبابه حتى ظهرت ناظرة المدرسة وهي تسب وتلعن. تلوى وتأوه وغطى عينيه ثم أشار اليها مذعورا بينما أخذت تصيح:

الناظرة : نظرتي في الناس لا تخيب.. من الأول أدركت.. من أول يوم عرفت أنه قرد أو كلب. ليتني بلغت الشرطة عنه. ليتني.. (تنضم الى الصف الذي يضم الأم والابن والابنة وتقف متحفزة للصياح أو الهجوم.. وفجأة تتشابك أيديهم وأذرعهم ويرقصون رقصة الاشباح وهم يغنون بأصوات صاخبة..)

الابن : نحن رجال المال! رجال الأعمال!
نلعب بالدولار وبالدينار

وبالبيضة والحجر على حسب الأحوال

الأبنة : أهوى اللذات المشروعة
واللذات الممنوعة . .
أطمح للشهرة والمجد الساطع
وأحب ظهوري في الصورة
كالنجم اللامع . .

ناظرة المدرسة : أنا راهبة العلم وأفتح معبده لزيارة كل الناس من يدفع أكثر أدخله قدس الأقداس

الأم : أسرع يا ولدي لا تبطىء / أعطيني «الشيك»
فغداً ننتقل الى «الفيلا / وغدا نفتتح «البوتيك» . . .
(تتشابك أيديهم ويسرعون بالرقص وهم يغنون :)
المال المال .
المجد المجد .
أعطيني «الشيك» .
«الفيلا والبوتيك» .
سبح «للمرسيدس» . واركع «للبيجو» .
اصعد للقمة فوق رؤوس الضعفاء .
والعق أخذية السلطة، كل الاحذية سواء .
سبح للدولار .
واركع للدينار .
المال المال .
المجد المجد الخ

غريب : أخذ يتلوى بشدة . . فهمت منه أنه يريد أن يقول : هل جربت أن تنزع كرامتك كما ينزع جلد المسلوخ؟ وأن يتفرج الناس على دمك المنزوف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتطوعوا كذلك بشهادة الزور؟ في المدن الاخرى تدان المدينة كلها لو جرح انسان واحد وفي مدينتنا التي خلت من الكلاب. . . صار البشر. . لا. . . صرت أنا وحدي. . . تلوى بقسوة ووحشية. هب من جلسته فحاولت بكل قوتي أن أعيده الى الكرسي. ومددت يدي فشددت رباط الحزام. لكنني في لحظة كالرعد أو البرق أبصرت شمشون يهدم المعبد ويصرخ بين الانقاض. انطلق ينطح الحيطان ويتلوى وينبح ويزحف على أربع، ثم يقوم على قدميه ويخبط على الكراسي والنوافذ والجدران كعملاق مجنون أو جمل غاضب يهدر ويسيل الزبد من شدقيه. كانت صرخاته المتقطعة تكاد تنطق: ماء. . أريد أن أشرب. . لكن التعليمات كانت مشددة. والممرضون أسرعوا فشدوا وثاقه بالحبال. . بعد قليل مرت العاصفة ورأيته ينظر اليَّ ويبتسم. كانت في نظراته دعوة للقرب منه. . اقتربت فأشار الى أذني. ملت على فمه فقال: هذه وصيتي. . وظل صوته يتحشرج ويصفر ويشهق وينهج بالبكاء. انحنيت عليه وأسندته الى صدري ورحت أحول نباحه وعواءه الى حروف وكلمات: وصية كلب لمدينة بلا كلاب. سيأتي يوم تغيب فيه شمسك. سيأتي ليل يختنق فيه قمرك. أنظروا!. . ها هو النور ينطفىء، والنواقيس تجن، والابراج والمآذن والعمائر تتداعى وتنهار. السحب تلبدت في السماء. والبرق ارسل النذير. الساعات توقفت. والمدينة انكفأت على ظهرها وراحت تحتضر. تعاوت الكلاب والذئاب من كل ملّة على الجثمان العجوز المهيب. زحفت السيول من كل اتجاه. وغرق نوح مع سفينته فلم تنج الا الفئران. والفئران انقضت عليها جوارح النسور والصقور. أيتها المدينة التي تزينت بالانوار الصاخبة والاصباغ الكاذبة. أيتها العجوز التي ارتمت في أحضان العشاق المزيفين. وضعت في يديك سلاسل العبودية وأبحث كنوزك للجلادين والدجالين. قطعوا ثدييك ومزقوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لحمك وألقوه للكلاب. نزعوا عيونك وسلموها للصوص الآثار. أغووك بالحلى والخلاخيل المزيفة فسقطت في مستنقع الديون. سلخوا جلدك فمشيت عارية بين الشعوب. قبحوك باسم الجمال، شوهوك باسم الفن، جوَّعوك باسم العدل، مصوا دمك باسم العلم، رجموك وصلبوك وخنقوك باسم الايمان، وانفردوا بك في الظلام ومزقوا ظهرك بالسياط. انطفأت شمس الحقيقة في سمائك وغابت عنها نجوم القوانين. افتحى عينيك أيتها العجوز. قاومي السيل وطاردي الكلاب.. طاردي الكلاب! طاردي الكـــــلاب!..

لم تبق منه سوى أنفاس لاهثة في صدر يعلو ويهبط. سقطت ذراعاه على جانبي الكرسي وتلوى لحظات بلا صوت وأغمض عينيه. جففتُ العرق على جبينة ووجهه ومسحتُ الزبد المتراكم على شفتيه. رفعت رأسي فرأيت الطبيب والممرضين والمخبر والمحقق يقفون على رؤوسنا. قال الجميع بصوت واحد: مات. سحب اثنان من الممرضين العجلة البيضاء ومددوه على محفة وقالا: مات. دوت مكبرات الصوت ونادى صاحب الصوت الغامض المجهول: مات الكلب الوحيد. أيها المحقق! أغلق باب التحقيق... وأمسك المحقق بورقة طويلة أخذ يقرأ منها:

المحقق : بعد إعداد التقرير السابق مات المسعور في المستشفى. علمت من صاحبه الغريب أنه في الايام الاخيرة كان يخاف الماء ويسيل الزبد من شدقيه. وعلمت أيضا من الاطباء الذين أشرفوا على علاجه أنهم وجدوا عنده أعراض المرض ولكنهم لم يجدوا المرض نفسه. غير أن المرض والأعراض لا أهمية لهما مادام المريض نفسه قد مات. وبموته سقطت الدعوى نهائيا وأغلق باب القضية..

صوت من الجمهور ولكن القضية لم تنته..

غريب : المحقق والحاكم أغلقا الباب..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صوت ثالث وأنت؟ ماذا ستفعل؟

المحقق : نسيت الملحق المضاف للتقرير.. (يقرأ)

أما عن صاحبه الغريب فقد ثبت بعد مراقبته عشرة أيام أنه لا يحمل العدوى، كما ثبت أيضا أنه لا يتجسس لحساب مدينة أخرى، فهو شيخ غريب وعابر سبيل فقير، لذلك رؤى أن يكتفى بإبعاده..

صوت : والحقيقة؟ ماذا عن الحقيقة؟

صوت : نريد أن نعرف..؟

صوت : هل المدينة مسعورة والذي مات هو الانسان الوحيد..

صوت أم هو المسعور والمدينة خالية من الكلاب؟

أصوات الحقيقة! نريد الحقيقة!

غريب : أسألوا أنفسكم.. ابحثوا عنها بأنفسكم..

صوت : وأنت؟

غريب : لا مفر. اليوم قبل غروب الشمس..

صوت : الى أن تذهب؟

غريب : الى مدينة أخرى (يتقدم المخبر ويضع القيد في يديه. يمدّ يده بالسلام، يتذكر القيد، يحييه برأسه ثم ينصرف. الغريب ينظر للسماء ويقول وهو يتقدم للجمهور..)

غريب : القمر ما يزال في السماء.. والكلاب ما تزال تنبح.. ولكنها لن تعضه. لن تعضه..

بينما يتردد صوت يتلو بيت الشعر الآتي محاولا أن يعلو فوقها:

لقد نبحوني وما هجتهم

فما أدركوا غير ضوء القمر

(يعاود الراقصون رقصهم ويستأنفون الغناء بصوت قوي ينافس أصوات الكلاب التي تتداخل مع أصوات الغناء والرقص على إيقاع الأبيات التي سمعناها من قبل ولكن على غير الترتيب السابق:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صوت : المال المال

المجد.. المجد..

صوت : أعطيني «الشيك»

«والفيلا» «والبوتيك»

صوت : نحن رجال المال.

رجال الأعمال

نلعب بالدولار وبالدينار

والبيضة والحجر على حسب الأحوال

صوت : نرهن أنفسنا من أجل ريال

صوت : المال المال

صوت : سبِّح للدولار

واركع للدينار

صوت : «للمرسيدس و البيجو»

صوت : واصعد للقمة فوق رؤوس الفقراء

صوت : فوق رقاب الضعفاء

صوت : والعق أحذية السلطة..

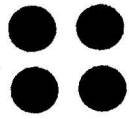
صوت : كل الأحذية سواء

صوت : المجد.. المجد.. المجد..

صوت : المال.. المال.. المال..

صوت : أعطيني الشيك.. والڤيلا والبوتيك..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



قصيدتان

للشاعر التركي
كمال بابيرام

ترجمة : عبداللطيف بَنْدر أوغلو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ الغضب

مرحباً أيها الصبرُ المجمّلُ
مرحباً أيتها الدمعةُ
وهي بحجمِ حَبّةِ القمحِ
مرحباً أيها السعيُ
أيها الأملُ
أيها الحبُ المتجمعُ كبحيرةٍ
خذوني معكم
خذوني أيها الأصدقاءْ

إلى تراب الجبهة الفائحِ منها الدمُ
إلى ساحة الإقدامْ
انا مثلكم مقاتلٌ
احارب منْ أجل السلم
كم العيشُ سعيدٌ معكمْ
كم التلاقي رائعٌ
مع الخلودْ
شهداءً يعيشون في الفؤادْ
ويسمعون أناشيد المِرْبَدِ
في زمزميتي ماء
في عينيَّ هدفٌ..
بلا مبالاة بالليل والظلماتْ
أحملُ الحقدَ للمعتدي المتوحشْ
أُحِسُّ آلامَ اليتيم في داخلِ روحي
راغباً اللحاقَ بكُمْ
خذوني معكمْ..
فإنْ تلاشىٰ جسدي بطلقةٍ خؤونة
ستتفتح من دميَ زهرةً
في تُربةِ العراق
وتنفثُ عِطْرَها إلى الكون
ويغيبُ الهمُّ منْ روحي..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هنا يمتزجُ الدمُ مع الترابِ
وينيرُ اشجارَ النخيلِ
الممتدة إلى السماءِ
كهامةِ جنديّ عراقيٍّ

مرحباً أيها الصبرُ
مرحباً يا صبرَ الأطفالِ
والأبطالِ
مرحباً يا دمَ الشهيدِ
المتفجر غضباً بالجمالِ
أنا المتفتقُ كبذرةٍ
مازال جَذْرُها في الأرضِ
أنا الصائنُ
حرارة الدمعة في عينيِّ اليتيم
أنا الجاعلُ
الرجاءَ والسعيّ
وبحيرة الحبِ بياضاً
اسمي غضبٌ
اسمي مقاتلٌ عراقيٌّ
يُنشدَ الحبَ
ويحاربُ من اجلِ السلمِ.
خذوني معكم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ لم أسأل سؤالي

انْ حَدَّقْتُمْ

ربما لا تعرفونْ

بانني احملُ آثارَ انيابِ الكلابِ في جسدي

أحملُ جروحاً ذات بقعةٍ

أُرجوانيةٍ مؤلمةٍ

لأجل هذا

باتَ الغضبُ ذو الابعاد

والشَّعْرِ الملتهبِ

كطفلٍ نشيطْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هلْ هو الزمانُ؟

كلا لا أُعَيِّنُهُ

شعرتُ بالبردِ

وبالنيران احترقتُ

سعيت فسُلبتُ

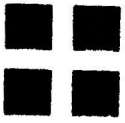
ولكنني لا أُبَرّيء السارقَ والزمان

أيها الأصدقاءُ

نهشتني الكلابُ

في وضحِ النهارِ وفي الليل
لم أبقَ دونَ جُرحٍ
وحبلُ الكلاب
كان في أيدي الآخرين
كم من نجمةٍ سقطت
من عالِمنا
لم أسأل سؤالي؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



حوار مع الأديب
يوسف القعيد

أجرى الحوار
محمد حمزة العزوني

● لم تعد القرية قرية .. ولا هي مدينة أيضاً !

● الرواية رحلة في الزمن بالطول والقصة القصيرة لحظة بالعرض في الزمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعل الذين طالعوا العدد الخاص الذي أصدرته مجلة «الكرمل» عن الأدب المصري الحديث قد دهشوا حين وجدوا بين مواد العدد قصة بعنوان «من يخاف كامب ديفد»، ولعل بعضهم قد ظن ـ للوهلة الأولى ـ أن هناك خطأ ما في العنوان، أو أن مقالة سياسية ملتهبة قد تسللت ـ خطأ ـ إلى صفحات المجلة، ولكن القارىء المتابع ما إن يلمح اسم يوسف القعيد تحت عنوان القصة حتى تزول دهشته.. فهكذا عودنا يوسف القعيد إذ أنه منذ بدأ الكتابة وحتى الآن وعبر أربع مجموعات قصصية وعشر روايات وهو يقدم أدبا سياسيا مباشرا يواجه اللحظة الراهنة والهم



الاجتماعي المعاصر، فأصبح أدبه بمثابة شهادة على ما «يحدث في مصر الآن» وهذا هو - بالضبط - عنوان إحدى رواياته التي تحدث فيها عن زيارة نكسون لمصر، وتحكي هذه الرواية عن تحايل أحد الفلاحين للحصول على المعونة الأمريكية التي توزع على الحوامل من النساء فحسب، ولم تكن زوجته حاملا، فلجأ الى الحيلة حتى يحصل على المعونة وحين تكتشف حيلته يحال إلى التحقيق وكأن يوسف القعيد في هذه الرواية يحذر من الارتماء في أحضان أمريكا ويبين عواقبه الوخيمة.

وفي روايته «الحرب في بر مصر» يحكي حكاية تجرى أيضا في الريف المصري حيث نجد أن ابن الخفير - واسمه مصري - يذهب إلى الجندية بدلا من ابن العمدة، وحين يستشهد في حرب أكتوبر سنة ١٩٧٣ تصرف المستحقات لوالد الشهيد المسجل في الأوراق الحكومية ألا وهو العمدة بينما يخرج الخفير - أبو الشهيد الحقيقي - صفر اليدين فالفقراء هم الذين رووا التراب الوطني بدمائهم، بينما الأغنياء هم الذين حولوا عجينة الدم والتراب إلى مشروعات استثمارية.

أما «شكاوي المصري الفصيح» فتتناول قصة عائلة تسكن في المقابر وتعرض نفسها للبيع في ميدان التحرير، ويتم هذا كله أثناء زيارة السادات للقدس المحتلة وعلى هذا المنوال يجيء أدب يوسف القعيد كله.. أدبا ساخنا يتعرض لقضايا ساخنة بل شديدة السخونة، مما دفع الكثيرين إلى اتهامه بالمباشرة وإلى القول بأن أدبه أقرب إلى المنشورات السياسية.

وربما كان هذا هو الدافع الأساسي لاجراء مثل هذا الحوار مع الروائي يوسف القعيد، ففي الوقت الذي صار فيه كثيرون ـ تحت مسميات شتى ولأسباب مختلفة ـ يشنون حربا ضروسا ضد الواقعية، كان لابد من إجراء هذا الحوار مع واحد من أبرز فرسان الواقعية في مصر والوطن العربي.

علامات على الطريق

في البداية سألته عن بداية المشوار الطويل.. الدوافع والمؤثرات فقال يوسف القعيد:

الحديث عن الدوافع التي حددت معالم الطريق الى الأدب يتطلب كتابا كاملا. فهي في النهاية مسيرة الحياة والإبداع بالنسبة لي وسأحاول الآن الإشارة ـ مجرد الإشارة ـ إلى بعض علامات الطريق من لحظة البدء وحتى الآن. في حياتي علامات وتجارب أساسية القرية ثم الجيش وأخيرا الصحافة.

القرية وفيها نشأت وعشت سنواتي الأولى ومازلت أعيشها وأعيش فيها حتى الآن. مازال الواقع الاجتماعي للقرية المصرية هو الشيء الوحيد الذي أعرفه جيدا، إنني أعيش في المدينة بصورة منتظمة منذ منتصف السبعينات وحتى الآن ومع ذلك مازلت أشعر بحالة من العداء تجاه المدينة، والناس في تصوري نوعان لا ثالث لهما: إما من أبناء المدن أو من القرى وأنا منحاز للنوع الثاني على طول الخط، والقرية بالنسبة لي هي قريتي الضهرية ـ بحيرة التي احترقت مؤخرا ولم يعد من القرية القديمة فيها شيء.

القرية المصرية بالنسبة لي واقع اجتماعي وعلاقات من نوع خاص، هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الواقع وتلك العلاقات تكتب وصيتها في هذه الأيام. جاء الانفتاح في منتصف السبعينات فجعل القرية راقصة سلم، لا هي قرية ولا هي مدينة، عندما أعود إلى قريتي أشعر أنها تخلت عني، تركتني ورحلت بعيدا، وأشعر في بعض الأحيان بحالة من اليتم. العلاقة الثانية هي الجيش، لقد جندت في القوات المسلحة في ديسمبر سنة ١٩٦٥ وخرجت منها في أواخر سنة ١٩٧٣، ثمانية أعوام كاملة حضرت فيها تلك الفترة الفاصلة بين صدمة يونيو بكل ما فيها ويقظة أكتوبر بما فيها أيضا وقد تركت هذه الفترة بصمات واضحة عليّ بعد ذلك.

أما التجربة الأخيرة فهي الصحافة حيث أعمل فيها منذ سنوات وحتى الآن وهذه التجربة مكنتني من معرفة دقيقة بمصر وما فيها، كذلك فإن تجربة الكتابة

● مضى زمن الكُتّاب في عقد السبعينات ليأتي دور الكتبة!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصحفية هامة، إن الصحافة في حد ذاتها مسألة هامة لمن يكتب الرواية بالذات بشرط وحيد.. أن يعرف الوقت المناسب الذي لابد وأن يتركها فيه. هذه علامات الحياة ولكن علامات الأدب كثيرة ومتداخلة.. بدأ الأمر في مرحلة بعيدة، عندما شعرت برغبة محددة في التعبير عن أمور غير محددة داخل النفس، كنت أنظر حولي فأكتشف أن هناك خللاً ما في هذا العالم. وأن هذا الخلل لابد وأن يدفعني إلى القول وإلى الكتابة. لقد كانت رحلتي مع القراءة ومع الكتابة طويلة ومرهقة ومضنية. لقد كتبت كثيرا دون أن أنشر ما كتبته. وقد لا يعرف الكثيرون أنني كتبت الدراسة الأدبية والقصيدة والمسرحية. لي مسرحية مفقودة ولي دراسة مطولة عن شهرزاد.

من ناحية القراءات كانت ومازالت وستظل طويلة ومتعددة ومتشعبة في التراث وفي الرواية وعن مصر وواقعها الاجتماعي والريف المصري وفي الفكر

التقدمي وعلم النفس. إنني أسكن في عالم منقوش ومكون من الورق والحرف المكتوب. سواء الحرف الذي أكتبه أو الحرف الذي أقرأه.

الرواية والقصة

* ما ذكرته عن تعدد اهتماماتك الأدبية في البداية يذكرنا بأنك مازلت حتى الآن تكتب القصة القصيرة إلى جانب الرواية. . فما هي الدوافع التي تدفعك لحظة الكتابة إلى اختيار شكل منهما دون الآخر، وأي فن منها تراه قريبا إلى نفسك؟

● الفارق بين الرواية والقصة القصيرة من خلال تجربتي الشخصية أن الرواية رحلة في الزمن بالطول، ولكن القصة القصيرة لحظة بالعرض في الزمان الأولى فيها فضفضة والثانية تعتمد على التكثيف الشديد والتقطير الحياتي الكامل. الأولى فيها جموع الناس في الحياة اليومية. ولكن الثانية تتوقف أمام مصير إنسان فرد في لحظة واحدة. إن المشهد كله هو الرواية. لكن جزءا صغيرا من المشهد يعني القصة القصيرة.

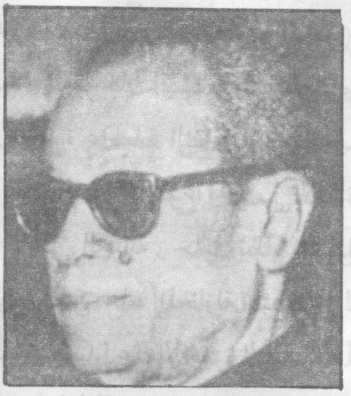
أما عن لحظة الاختيار فالأمر غريب. بعض هذه النصوص أبدأ فيها كقصة قصيرة ولكن الأمر يتطور ويتحول إلى رواية. في قصتي الطويلة أيام الجفاف بدأتها كقصة قصيرة، ولكنها تطورت وطالت وتحولت إلى رواية.

وقد لا تصدق أن الثلاثية «شكاوي المصري الفصيح» قد بدأت كقصة قصيرة تدور حول رجل عرض أولاده للبيع في الشارع، ولكن الذي حدث أثناء كتابة هذه القصة أن السادات سافر إلى الارض المحتلة، فرأيت من جديد الواقعة التي كنت بصدد كتابتها كقصة قصيرة. وهكذا كبرت وتحولت إلى رواية، ثم أصبحت ثلاثة أجزاء بعد ذلك.

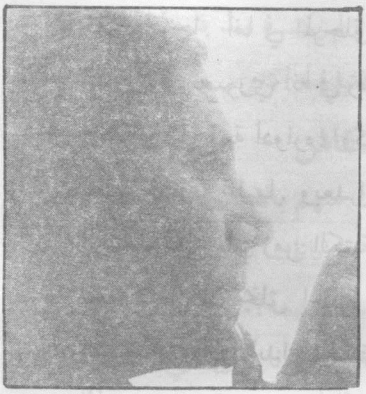
أعتبر نفسي روائيا في الدرجة الأولى وأقول هذا على الرغم من أن لي الآن حوالي أربع مجموعات من القصص القصيرة.

الكُتّاب والكتبة

* أنت بحكم وجودك الفاعل في الساحة الأدبية منذ سنوات طويلة تستطيع



محفوظ



ادريس

● العمل الجيد المضمون لابد أن يكون جيد الشكل !

أن تعطينا تصورا شاملا وسريعا للحركة الأدبية منذ الستينات وحتى اليوم مع التركيز على عوامل السلب والايجاب في حياتنا الأدبية.

● التصور السريع والشامل للحركة الأدبية منذ الستينات وحتى اليوم يتطلب مجلدات كثيرة خاصة وأنني لا أفضل مسيرة الأدب عن سواها من وقائع الحياة الأخرى في السياسة والاقتصاد وعلم الاجتماع والجنس والدين. الأمر يتطلب الحديث عن عقود ثلاثة هي:

الستينات والسبعينات والثمانينات. الستينات هي التجربة الناصرية والسبعينات هي تجربة السادات، ونحن الآن في زمن مبارك.

في تصوري أن الأولى هي فترة الثورة، والثانية هي فترة الثورة المضادة رغم أنني لا أحب هذا التعبير فالمضاد لا يمكن أن يكون ثورة. وما نعيشه الآن هو المركب من الاثنين. الأول كان الفعل والثاني رد الفعل وما نحن فيه هو الفعل المركب من الاثنين.

وأعود إلى دور الأدب.. يقول البعض أن الأدب في فترة ما قبل ثورة يوليو كان مشاركا، وبعد الثورة في العهد الناصري كان مبررا، ولكنه في عهد السادات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان متفرجا. أما في المرحلة الأخيرة فلا أدري كيف يكون الشكل فيها ولا حتى الدور. في تصوري أنه في زمن عبد الناصر كان اليسار له دور جيد ووصل الأدب المصري إلى قمة أدواره، وكانت القاهرة عاصمة الثقافة العربية حيث كان الكل يضبط إيقاعه عليها. وبعد انتهاء هذه الفترة آتى نوع آخر من الأدباء. مضى زمن الكتاب لكي يأتي زمن الكتبة.. موظفي الكتابة. حاول نظام السادات على مدى عقد كامل أن يخلق الجيل البديل ولكن هذه المحاولة فشلت، لقد تميز عقد السبعينات بأن الإبداع الحقيقي كله تم بعيدا عن الأجهزة الرسمية. أما هذا العقد الذي نعيشه فهو عقدمازالت الأمور مختلطة ومتداخلة فيه بصورة غير طبيعية.

عقد لا طعم له البتة، والصراع فيه لم تحدد ملامحه بعد. إن ازدهار الخمسينات والستينات لم يتكرر حتى الآن لأن المناخ نفسه لم يتكرر أبدا.

نجـومية نجيب محفوظ / ويوسف ادريس

* وما رأيك في المقولة الشائعة بأنه لا الستينات ولا السبعينات أفرزت كاتبا جماهيريا من طراز نجيب محفوظ ويوسف إدريس؟

● الستينات أفرزت والسبعينات أفرزت ولكن بطريقة مختلفة. فالزمن ليس هو الزمن وموقف المجتمع بشكل عام من الأدب تغير.. نحن الآن في حالة غريبة من الحصار.. الأمية وراءنا والإعلام أمامنا. نحن الآن في زمن الڤيديو والسينما والتليفزيون. ثم إننا ضد النظام وهم كانوا معه. أو على الأقل لم يكونوا ضده. كذلك فانهم أصبحوا نجوما جماهيريين ليس من خلال الكلمة المكتوبة أبدا. نجيب محفوظ معروف على نطاق واسع جدا من خلال أفلام التليفزيون والمسلسلات والسينما والإذاعة والنشر بصورة مسلسلة في الصحف اليومية. إن معظم الذين يعرفون نجيب محفوظ أو يوسف إدريس لم يقرأوا لهما أدبا. ولكن الاسم وصل إليهم بصورة أو بأخرى. كذلك فإن يوسف ادريس أصبح نجما من خلال كثير من المعارك التي يخوضها كل يوم. وهي معارك لا علاقة لها بالأدب والفن بل انها أقرب إلى معارك السياسة.. تلك المعارك التي يقوم بها الفنان في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مراحل الفراغ من العمل الأدبي.. إن يوسف إدريس لم يكتب منذ فترة طويلة، والنجومية التي يحظيان بها لا علاقة لها بالأدب في قليل أو كثير.

حين هاجمتني فريدة النقاش

* ننتقل الآن إلى سؤال أرجو ألا يغضبك.. فأنت متهم بالاستجابة المباشرة للهم الاجتماعي والسياسي المعاصر، كما يردد دائما أن رواياتك أقرب إلى المنشورات السياسية منها إلى فن الرواية فما هو دفاعك ضد هذه التهمة؟

● بالعكس، هذا الاتهام يسبب سعادة بالغة لي، وأنا أرى أنني لست متهما بشيء، ولا أحب الرد على اتهامات، ولكني أوضح فقط.. لمن يهاجمون أعمالي الأدبية الاخيرة التي تبدأ بصدور روايتي «يحدث في مصر الآن» بأني كنت مدركا لذلك منذ البداية، وكنت أول من أطلق عليها لفظ: أدب سياسي مباشر، وقلت أيضا أن هذا الأدب على الرغم من الموقف السياسي فإنه لا يغفل القيم الجمالية لمفردات فن الرواية. كل من يهاجمونني يقولون ان هذه الأعمال فيها مضمون جيد ولكن الشكل هو المشكلة. مع أن الفصل بين الشكل والمضمون مسألة مضحكة، وهما نسيج واحد من المستحيل الفصل بينهما إن العمل الجيد المضمون لابد وأن يكون جيد الشكل ومعركة الفصل بين الشكل والمضمون معركة قديمة. وقد هوجم ادبي هذا في مصر وفي اقطار عربية اخرى وقد عقدت منذ اعوام ندوة عن الرواية في المغرب العربي حضرها من مصر جمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم. وكان هناك بحث لفريدة النقاش وحضرها من بلاد الغربة محمود أمين العالم. وقد تحولت الندوة إلى هجوم عليّ. الأبحاث العربية هاجمت روايتي «يحدث في مصر الآن». وبحث فريدة النقاش هاجم روايتي الحرب في بر مصر. وكالعادة فإن صنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني فضلا الصمت لتصورهما معا أن أي هجوم عليّ هو إضافة إليهما أو إلى أي منهما.

إن كل الهجوم الذي تتعرض له أعمالي الأدبية من أناس يخشون الجديد ويخافون منه أكره الحديث عن نفسي، وليقل الذين يريدون الهجوم على أعمالي الأدبية ما يقولون، ولكنني لن أرد بالقول انني فعلت كذا وكذا. ولكني مستمر في هذا الاتجاه. فالكلمة التي أكتبها هي الكلمة الموقف، والكلمة الفعل، ولن أتردد لحظة واحدة في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاستمرار في هذا الاتجاه طويلا وإلى الابد.

الواقع والابراج العاجية

* حديثك هذا يذكرنا بما يجري الآن في الساحة الأدبية هذه الأيام.. فهناك اتجاهات نقدية كثيرة تعمل بدأب لتكريس الشكلية ونفي أي تأثير اجتماعي فاعل للأدب.. بينما هناك في الجانب الآخر صمت شبه تام من أصحاب المذهب الواقعي.. ما هو تفسيرك لهذه الظاهرة؟ ولماذا الصمت الغريب من الواقعيين وأنت واحد منهم؟

● للأسف فإن الشكليين كثيرون مترابطون. يلتفون حول ناقد حاليا ومبدع سابقا[1]. وللأسف أيضا فإن التيار الواقعي مشتت وليس له نقاده.. مع أن ما يفعله الشكليون نوع من الترف الذي قد لا يناسب ظروف مصر الآن ولا في المستقبل.

من ناحية نشاط الشكليين وهمتهم فذلك من الأمور المفهومة. أما من حيث صمت الواقعيين وأنا منهم فذلك أمر طبيعي أيضا. إن ما يجمع بيننا في الأساس هو الموقف السياسي أولا وأخيرا. وبعد هذا الموقف السياسي العام فإن ما يفرق بيننا أكثر ألف مرة من أي أمرمن الأمور، ورغم هذا الخلل المؤقت في الموقف فإن أهل الشكل في الأساس من الصعب أن يكون لهم مستقبل. ذلك أن ما يقومون به ضد حركة التاريخ نفسها. ثم إن هذه المعركة تتم في مرحلة من مراحل انعدام الوزن مرحلة غريبة يختلط فيها كل شيء ويتداخل بصورة غير عادية.

إن الشكليين صوتهم أعلى وحركتهم منظمة أكثر ولهم أستاذ يلتفون حوله. ولكن الآن المسألة من المستحيل أن ينفصل الشكل فيها عن المضمون فإن اهمالهم التام لعنصر أساسي من عناصر العمل الأدبي إنما يحكم على أعمالهم الأدبية بالفشل. لن أقول لك إنه على الواقعيين أن يجتمعوا ويتحدوا. فأنا في هذه الأيام أعيش هزيمة لها طعم خاص.

هزيمة لم أعشها من قبل ولا حتى في زمن السادات نفسه، فالعدو الآن من الخلف ومن الأمام. وإن كان المستقبل هو لأبناء الواقع المصري وليس لسكان الأبراج العاجية.

(١) المقصود هنا الأستاذ ادوار الخراط